

[M]ARS 1926 IIIme Année. ~~N° 1~~



REVUE DES ARTS [A]SIATIQUES

AVEC LA COLLABORATION
DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE
DES AMIS DE L'ORIENT

LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES
29, rue de Londres
PARIS

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

Secrétaire Général : GEORGES BARREAU

SOMMAIRE

MARS 1926 **IIIe Année (N° 1)**

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Directeur : Edmond Jaloux

Secrétaire Général : Georges Barreau

SOMMAIRE

JUIN 1926 **IIIe Année (N° 2)**

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

RAPPEL

Sommaire du Numéro de Mars 1926

(55 pages de texte et 17 planches d'illustrations)

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Directeur : Edmond Jaloux

Secrétaire Général : Georges Barreau

SOMMAIRE

SEPTEMBRE 1926 — **IIIe Année (N° 3)**

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

RAPPEL

Sommaire du Numéro de Mars 1926

(56 pages de texte et 17 planches d'illustrations)

Sommaire du Numéro de Juin 1926

(64 pages de texte et 17 planches d'illustrations)

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : EDMOND JALOUX

Secrétaire Général : GEORGES BARREAU

SOMMAIRE

DÉCEMBRE 1926 **IIIe Année (N° 4)**

Pages

PARIS

A LA LIBRAIRIE DES ARTS ET VOYAGES

29, Rue de Londres

ET AU SIÈGE DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

(MUSÉE GUIMET)

RAPPEL

Sommaire du Numéro de Mars 1926

(56 pages de texte et 17 planches d'illustrations)

Sommaire du Numéro de Juin 1926

(64 pages de texte et 17 planches d'illustrations)

Sommaire du Numéro de Septembre 1926

(56 pages de texte et 9 planches d'illustrations)

LES GROTTES DE BAGH ET LEURS FRESQUES (1)

Les temples rupestres de Bâgh, dans l'Inde centrale, constituent un des groupes de cavernes qui ont dû compter au nombre des derniers refuges du bouddhisme dans cette région et même dans toute la péninsule. Tandis que les autres groupes de temples rupestres sont tous situés sur le plateau de Mâlwâ (alt. 450 m.), ceux dont je dois vous parler aujourd'hui sont situés au-dessous du plateau, sur les pentes de la chaîne des Vindhya, laquelle limite au nord la grande vallée qu'arrose le fleuve sacré de la Narmadâ.

Le petit village de Bâgh est situé dans l'état indigène de Gwalior (où règne la dynastie Sindhia, d'origine mahratte) au milieu d'une région sauvage, couverte de forêts, qu'habite la tribu insoumise des Bhils. (Les coordonnées exactes sont : 22°22' de latitude nord et 74°48' de longitude est). Les grottes se trouvent à cinq kilomètres environ de la route macadamisée la plus proche, et ne sont jusqu'à présent pas très accessibles ; il y a peu d'années encore, avant la construction de la route, on n'y parvenait que très difficilement.

Elles furent explorées pour la première fois en 1818, par le capitaine Dangerfield, qui envoya à leur sujet un rapport assez peu exact à la Literary Society de Bombay (*Transactions*, volume II, page 194) puis de nouveau en 1856 par le Dr. Impey qui publia un rapport très détaillé et très exact, mais non pourvu d'illustrations, dans le *Journal of the Asiatic Society of Bombay* : ce rapport est d'autant plus précieux qu'à cette époque les fresques étaient beaucoup moins endommagées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Ensuite, je fus le premier à visiter ces grottes, du moins le premier qui pût apprécier la valeur et l'intérêt de ce qu'on y voit. Mais cinquante ans environ s'étaient écoulés depuis la visite du Dr. Impey, et, dans cet intervalle, les années, et aussi la main des hommes (même en ce lieu écarté des touristes) avaient sérieusement endommagé les peintures. J'en publiai une description, illustrée de photo-

(1) Conférence organisée par l'*India Society* et donnée à l'*Association française des Amis de l'Orient*, le 6 Décembre 1925, par le lieutenant-colonel C.-E. Luard (*voir* Planches I et II).

graphies et d'une planche, dans l'*Indian Antiquary* de 1910. Je pris aussi les mesures nécessaires pour les préserver autant que possible, et ne cessai de harceler S. A. le Mahârâjah de Gwalior tant qu'il consentit enfin à subvenir aux frais de la copie des fresques.

Sous la direction éclairée de Sir John Marshall, dont vous connaissez l'œuvre admirable accomplie en qualité de chef du Service archéologique de l'Inde, S. A. le feu Mahârâjah enrôla des artistes compétents pour cette tâche. En 1923, alors que j'étais tuteur du Mahârâjah actuel, Son Altesse défunte accepta ma proposition de confier les copies à l'*India Society* pour en publier la reproduction, et cet ouvrage est actuellement sous presse.

Certains de mes auditeurs se rappellent sans doute que le Mahârâjah est mort l'été dernier (1925) ici à Paris. Cette mort prématurée prive le gouvernement britannique d'un partisan très fidèle, et beaucoup d'entre nous d'un ami très estimé et très sûr.

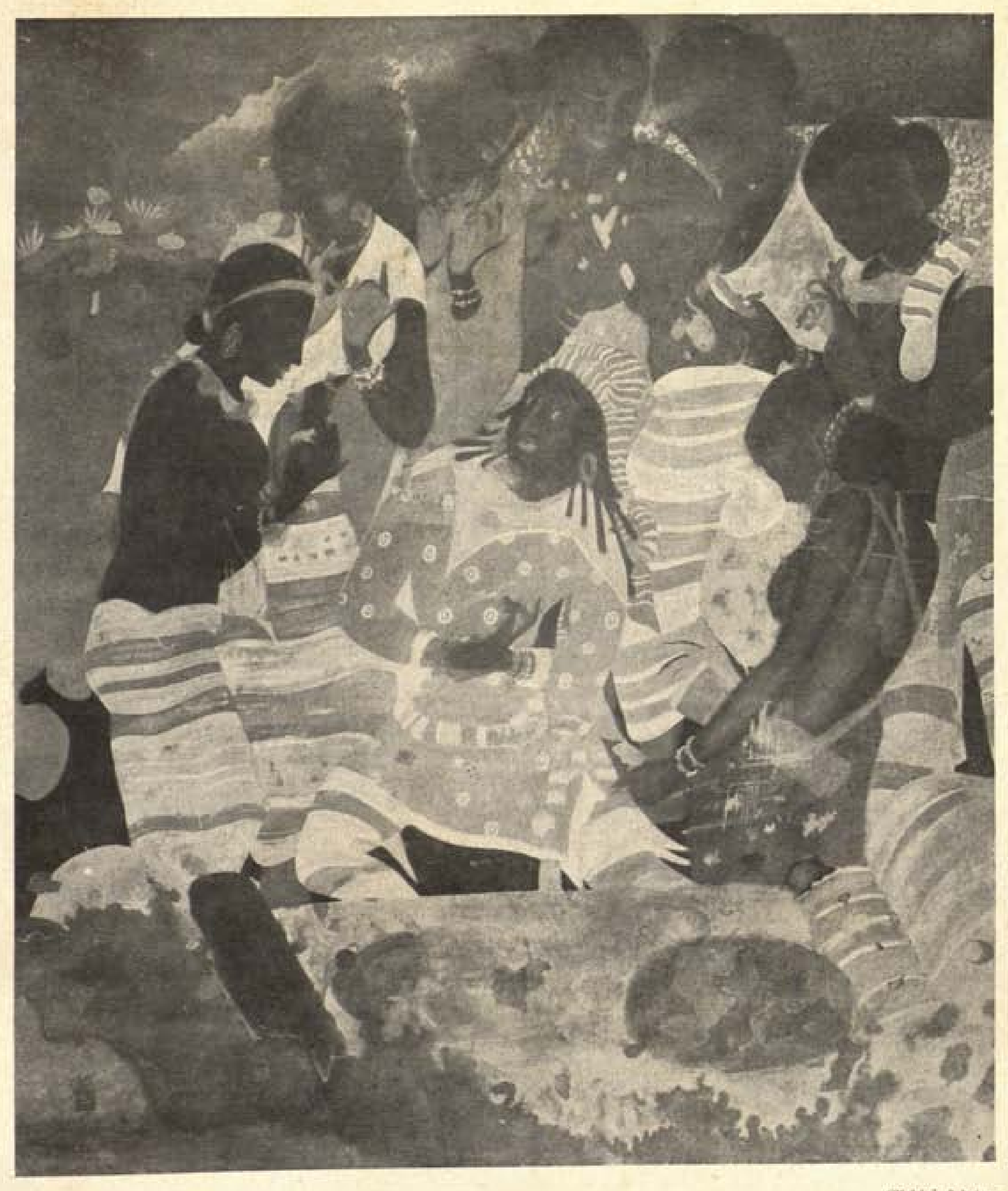
La création des grottes de Bâgh est de date relativement récente ; on peut la situer du ve au IXe siècle après J.-C. Elles sont creusées dans la falaise d'un banc de grès peu élevé (44 m. environ) qui enclôt d'un côté la pittoresque vallée de la rivière Bâgh. Malheureusement le grès est surmonté d'une couche épaisse de marne qui absorbe l'humidité et qui, par son poids, a causé l'effondrement du plafond de plusieurs grottes, et qui ne peut manquer de finir par les détruire toutes.

Les grottes, au nombre de neuf, occupent un front de 650 mètres environ. Vous devinez qu'elles ne sont pas toutes contiguës ni de forme identique, et il est évident qu'on les a creusées à des époques diverses.

Nous ne nous attarderons pas dans la grotte I qui mérite peu l'attention. La suivante, grotte II, offre au contraire un intérêt considérable et c'est aussi la mieux conservée de toutes. On l'appelle aujourd'hui Grotte de Gusaïn, car depuis plusieurs générations s'y succèdent des ermites, appelés Mahants, qui mènent une vie ascétique en compagnie de quelques disciples, non sans recevoir de l'Etat de Gwalior un petit soutien alimentaire. A l'origine, la grotte avait toute sa façade abritée sous un portique, mais celui-ci s'est effondré. On voit encore les traces des colonnes qui le soutenaient. On y accédait par un escalier. A chaque extrémité du portique se trouve un renfoncement autrefois garni de figurines bouddhiques : l'un d'eux contient encore la statue très endommagée d'un Buddha ou d'un Bodhisattva ; l'autre est usurpée par une divinité hindoue bien connue, Ganeça au gros ventre et à la tête d'éléphant (car le Mahant est Çivaïte.)

Les quatre ouvertures qui autrefois laissaient pénétrer le jour dans la grotte sont comblées aujourd'hui, à l'exception de l'entrée centrale d'où la lumière tombe sur le *dagoba* ou *stûpa* du sanctuaire. Cette grotte est un *caityâla* ou *caitya-vihâra*, c'est-à-dire un temple-monastère, car elle comporte des cellules pour les moines, disposées autour de la salle principale, comme nous nous en rendons compte par le plan.

La grotte mesure approximativement 26 mètres de côté. Son plafond,



Cliché de l'Auteur

Représentation de *Hallīcaka*, drame musical. — Fresque de Bāgh, VIIᵉ siècle de notre ère.

haut de 4 mètres environ, est soutenu par vingt piliers auxquels s'ajoutent quatre pilastres qui en font un hypogée à vingt-quatre piliers. Ces piliers sont carrés à la base, et deviennent dans le haut des prismes à douze côtés. Outre les vingt piliers carrés, quatre colonnes cylindriques se trouvent groupées au centre pour contribuer au soutènement du plafond ; le manque de solidité de la roche les rend indispensables. Elless ont cannelées ou, plus exactement, ornées de joncs en spirales.

De là, nous passons dans le vestibule dont les dimensions, 8 m.×4,50, sont équivalentes à la surface de deux cellules. C'est ici que la grotte II commence à offrir un véritable intérêt. En entrant dans le vestibule, nous trouvons dans une niche de chaque côté, sculptés en haut relief, deux groupes, chacun composé de trois figures qui, peut-on dire sommairement, sont des versions presque identiques d'un seul et même incident de la légende du Buddha.

Toutes ces figures sont bien exécutées ; le groupe du nord-est, c'est-à-dire de gauche, serait un peu supérieur à l'autre. Au centre, le Buddha Gautama flanqué d'un acolyte de chaque côté. Le Buddha mesure 2 m. 50 de hauteur et 0 m. 75 de largeur aux épaules. La figure correspondante du groupe sud-ouest est haute de 3 mètres. Le Buddha est debout sur un socle de lotus. Le visage est beau, la bouche et le nez sont bien modelés, l'*usnîsa*, protubérance du crâne que les Buddhas sont seuls à posséder, est bien marquée, de même que l'*ûrnâ*, marque placée entre les sourcils tant chez les Bodhisattvas que chez les Buddhas. La chevelure est du type frisé ordinaire, les boucles tournant, selon la tradition, à droite. Le Buddha semble vêtu d'une fine mousseline qui laisse distinguer les formes de son corps. La main droite est en *vara mudrâ*, geste dit « de la charité», geste dispensateur de la faveur divine ; la gauche retient contre l'épaule des plis du vêtement.

Les acolytes se ressemblent beaucoup dans l'un et l'autre groupe. Ils mesurent près de 2 m. Dans une niche comme dans l'autre, l'acolyte qui est à la droite du Buddha porte un riche diadème, *mukuta*, orné d'une figurine du Buddha. Un baudrier à cabochons barre la poitrine, et une ceinture retient le pagne qui est son seul vêtement. Il est paré d'un collier et de bracelets ; la main gauche se pose sur la hanche tout en saisissant un pan du vêtement ; la main droite tient un chasse-mouches. La seule différence entre les deux groupes, en ce qui concerne l'acolyte de droite, est que celui du groupe nord-est se tient sur un socle de lotus, qui fait défaut dans l'autre.

Les acolytes de gauche n'ont pas de diadème ; leur chevelure est arrangée en forme de perruque, genre de coiffure répandu à l'époque Gupta. Leur costume et leur parure ressemblent à ceux des personnages de droite, un socle de lotus les soutient. Dans le groupe nord-est, le personnage tient dans sa main droite une sorte de fruit ; dans le groupe sud-ouest il tient un lotus dont l'aspect fermé indique l'*utpala*, lotus bleu (le lotus rose, *padma*, est toujours représenté épanoui). La main gauche, chez l'un comme chez l'autre, repose sur la hanche. Ces groupes représentent peut-être la descente du Bouddha du ciel des Trayastrimças où il était monté pour instruire sa mère qui, morte

sept jours après sa naissance, aurait dû à ses mérites de renaître à la cour d'Indra. En ce cas, les figures latérales sont les dieux Brahmâ et Indra, mais je n'en suis pas sûr puisque ces figures n'ont pas les attributs ordinaires de ces divinités, mais plutôt ceux d'Avalokiteçvara et de Maitreya.

De ce vestibule nous passons vers le sanctuaire où nous rencontrons à l'entrée deux personnages qui en gardent l'accès. Ces figures ont 1 m. 50 de hauteur ; elles sont debout sur des socles de lotus et richement costumées, la tête couronnée d'un diadème portant une figurine du Buddha ; de longues mèches de cheveux ou des rubans (l'aspect est plutôt celui de rubans) viennent tomber sur les épaules ; des colliers, des ceintures en joaillerie, des bracelets, etc... complètent leur parure. Le personnage du groupe nord-est a une auréole qui manque à l'autre. La main droite est mutilée, la gauche repose sur la cuisse. Celui du sud-ouest tient de la main gauche une fiole d'*amrta*, la droite, un peu endommagée, paraît être en *vara mudrâ*. C'est peut-être le Bodhisattva Maitreya, ou même Avalokiteçvara, puisque la fiole d'amrta est un attribut de l'un et de l'autre. Le style de ces sculptures est le style Gupta du ve siècle de notre ère.

Il est étrange que pas une seule des autres grottes ne présente de figures sculptées. Cette grotte II était à l'origine couverte de fresques, mais la fumée du foyer du Mahant, ainsi que celle des torches, en a complètement noirci l'intérieur.

Quant à la grotte III, aujourd'hui effondrée, mentionnons seulement qu'elle était copieusement ornée de peintures ; il y avait des figures peintes jusque dans les cellules sans lumière. Nous en montrerons quelques échantillons tout à l'heure dans une de nos projections.

Passons maintenant à la grotte IV, où se trouve la grande fresque : on l'appelle populairement la Salle Peinte, *Rang Mahal*.

La courbe d'un magnifique portique embrassait autrefois les entrées de trois grottes (n° IV, V, VI). La première de celles-ci est encore aujourd'hui abondamment ornée de peintures et la seconde l'était autrefois. Vingt piliers octogonaux soutenaient jadis le portique qui a complètement disparu. Il était haut de quatre mètres, large de trois, et on y accédait de la vallée par trois escaliers. Au temps de sa gloire, cet ensemble devait présenter un spectacle magnifique.

En abordant la grotte par le nord, on rencontre une figure colossale, sculptée dans un renfoncement de la roche vive. Fort endommagée, elle est difficile à identifier ; la parure indique un Bodhisattva et non un Buddha. Suivent deux autres personnages avec un petit Buddha sculpté au-dessus d'eux, puis huit rangées de Buddhas peints sur la paroi.

La grotte est entièrement plâtrée et peinte à l'intérieur comme à l'extérieur. Au-dessus des portes la grande fresque s'étend, ou plutôt s'étendait, sur toute la longueur de soixante-quinze mètres.

La grotte est un carré de 29 mètres de côté ; vingt-huit piliers isolent tout autour de la salle centrale un déambulatoire de 3 m. 80 de large. Au centre, il y a quatre piliers, de même que dans la grotte II, et en outre huit colonnes

cylindriques disposées deux à deux. Les quatre piliers carrés ne sont pas taillés dans la roche vive ; on les a construits, évidemment plus tard, pour assurer la solidité du plafond. Un petit sanctuaire avec stûpa se trouve au fond, mais non précédé d'un vestibule. Le plan originel comportait vingt cellules s'ouvrant dans la salle ; on n'en a taillé que dix-sept. A l'époque de la visite du Dr. Impey, deux piliers octogones à l'entrée du sanctuaire portaient encore des figures du Buddha en couleurs. Trois portes et deux fenêtres éclairent la grotte. La porte centrale, comme le montre notre photographie, est ornée de figures et de têtes du Buddha.

On rencontre ensuite la grotte V, qui donne encore sur le portique, elle mesure trente et un mètres sur quatorze. Elle n'a pas de cellules ; c'est une salle unique. Les peintures qui en couvraient les murs ont disparu sauf quelques traces par endroits. Seize piliers de trois mètres soixante soutiennent le plafond. Ce devait être un dharmashâla, ou salle des hôtes ; sa dépendance, la grotte VI, de quatorze mètres cinquante de côté, avec cinq cellules, était sans doute réservée aux visiteurs de marque. Elle était consolidée par seize piliers dont on voit encore des traces.

***

Il nous reste à examiner les peintures. La plus importante est la grande fresque qui s'étend, nous l'avons dit, au-dessus des portes et des fenêtres, et qui était autrefois sous l'abri du portique. Les figures sont à peu près un tiers de grandeur nature. L'exécution en est admirable, nullement inférieure à celle des fresques qu'on voit à Ajantâ ; mais vous pourrez juger par vous mêmes, au moyen des copies que nous avons accrochées au mur, de la qualité du dessin et de l'harmonie des couleurs.

Quant à la technique, le procédé qui fut employé à Bâgh ne diffère pas essentiellement de celui que décrivent M. Griffith, dans son étude sur les fresques d'Ajantâ, et M. Havell dans son ouvrage *Indian Sculpture and Painting*. C'est un procédé identique, ou peu s'en faut, qu'on emploie aujourd'hui ; les artisans du Jaypore sont encore célèbres pour leur habileté à préparer les surfaces murales pour la fresque.

Le procédé indien diffère de celui des artistes italiens en ceci, que les couleurs sont unies au mortier par une action mécanique et non pas seulement chimique. L'enduit reste humide pendant tout le temps de l'exécution, et on n'en prépare que la quantité que l'artiste pourra couvrir en une séance. La nature hydraulique de la chaux employée la rend facile à garder humide même dans l'atmosphère sèche des Indes.

On commence donc par étendre sur la paroi du rocher une couche de mortier de deux ou trois centimètres d'épaisseur pour en égaliser la surface ; cette couche est soigneusement battue au moyen d'un morceau de bois triangulaire, outil qui est encore en usage de nos jours. Un enduit plus fin s'applique ensuite avec une brosse de peintre, et on le lisse au moyen d'une

toute petite truelle. On l'humecte, puis on ponce le dessin à travers une feuille de papier percée de trous d'épingle. D'un bout à l'autre des opérations, on maintient l'humidité de la couche et on lisse constamment.

Quant à l'aspect général de la composition, on remarque qu'il n'est guère fait usage du modelé ; l'effet résulte plutôt de la juxtaposition heureuse des tons. Le Dr. Impey, en 1856, admirait la vivacité du coloris ; de nos jours, les fresques sont d'une tonalité plutôt sourde.

La franchise et l'habileté du coup de pinceau, la précision du dessin, le traitement magistral des animaux et des draperies nous frappent d'admiration.

C'est un art plein de vie et qui, de plus, se laisse facilement comprendre des Européens. Souvent, les Européens ne peuvent apprécier même les chefs-d'œuvre de l'art oriental, parce qu'il est éloigné de nous dans tous ses traits essentiels ; les idées qui lui servent de base, dans l'ordre mythologique, philosophique, ou historique nous sont étrangères.

A cause de sa grande longueur, la fresque ne peut se reproduire qu'en fragments ; mais comme, dans l'original, se trouvent représentées des architectures qui le divisent en panneaux, l'inconvénient n'est pas considérable. Les photographies que je vais avoir l'honneur de vous montrer sont faites sur un décalque au trait, et ne serviront qu'à nous faire connaître la composition d'ensemble ; mais nous avons pu dans certains cas faire aussi des photographies directes d'après l'original.

Voici d'abord, à l'extrême gauche de la fresque, une fenêtre où l'on voit deux femmes, dont l'une pleure. Puis un groupe de quatre personnages. Deux d'entre eux sont coiffés de *mukutas* ou diadèmes richement ornés, et parés de bijoux ; ce sont des princes, ou peut-être des Bodhisattvas. Leur teint est représenté d'un rouge cuivre foncé ; de tous les personnages de la fresque, c'est eux qui ont la peau la moins blanche. Ils sont assis sur des coussins bleus et blancs ; à côté d'eux, sur le sol, on voit un petit enfant bleu coiffé d'une sorte de tiare. Ils s'entretiennent avec deux hommes vêtus de pagnes blancs à rayures vertes, et parés de bijoux, ce qui indique que ce ne sont pas des religieux. Tous quatre ont le torse nu. La paume de leurs mains, la plante des pieds, leurs lèvres et leurs paupières sont couleur d'ardoise.

Après ce groupe, nous trouvons un groupe de moines bouddhistes, apparemment dans les nuages ; parmi eux, un personnage supérieur, nimbé, peut-être le Buddha. Au-dessous, cinq femmes jouent sur des instruments de musique ; l'une d'elles tient l'instrument indien nommé *sitâr*. Ces figures sont endommagées au-dessous du buste ; celle du milieu porte des fleurs dans sa coiffure ; les autres ont les cheveux noués en chignon et liés d'une bandelette comme les femmes du Sud de l'Inde ; elles portent une sorte de pyjama rayé ; certaines ont un corsage ajusté, les autres sont nues jusqu'à la taille ; leurs bijoux sont des colliers de turquoises et de perles peut-être, ainsi que d'énormes boucles d'oreilles rondes.



Cliché de l'Auteur

Groupes de femmes montées sur des éléphants. — Fresque de Bâgh, VIIe siècle de notre ère.

Suivent deux groupes de chanteurs qui, avec le groupe des éléphants, constituent les plus beaux morceaux de la fresque. Un de ces groupes de chanteurs compte sept exécutants, l'autre six ; ils entourent un personnage central, un homme, apparemment un danseur, dont le vêtement est tacheté, et dont les longs cheveux bouclés sont attachés par des rubans. Ces chanteurs sont d'un teint cuivré assez clair, avec des contours plus foncés. Leurs bouches, leurs yeux, leurs narines sont d'un ton verdâtre clair ; leurs vêtements sont à raies vertes et jaunes. La scène représente peut-être la danse dramatique nommée *Hallîçaka* (Sylvain-Lévi, *Le Théâtre Indien,* p. 150). (*Pl.* I).

Une clôture de pierre les sépare du groupe suivant.

Ici, nous voyons treize cavaliers sur des chevaux de couleurs fantaisistes. Au milieu, un homme de haut rang monté sur un cheval blanc et abrité sous un parasol : deux marques de sa dignité. Un cheval a un plumet bleu et un pompon sous la gorge. Les harnachements sont les mêmes que de nos jours. Fait remarquable, aucun personnage ne porte de couvre-chef : les habits montent jusqu'à la gorge; ils sont en étoffes tachetées ou encore à damiers bleu et blanc. Un des hommes est seul muni d'un arc; ils ne sont pas autrement armés.

Un mur à créneaux les sépare du groupe suivant.

Celui-ci se compose de six éléphants et de trois cavaliers qui semblent attendre auprès d'un portail, et faire partie d'une escorte, peut-être celle des princes que nous avons vus tout à l'heure. L'éléphant inférieur, qui est par devant, porte un homme gigantesque, de teint très foncé, qui tient un lotus; sur le même éléphant, un serviteur tient au-dessus de lui un parasol et agite un chasse-mouches. Cet éléphant et deux autres portant des femmes ont des caparaçons (*jhuls*). Un des cavaliers porte un turban ; c'est le seul cavalier de toute la fresque qui ne soit pas tête nue. Les éléphants aux trompes recourbées sont d'un dessin admirable. Le bout de leurs défenses est colorié en bleu. Au milieu, un vieux mâle a les oreilles, la trompe, et le front blanchis. Les cornacs tiennent l'*ankuça,* l'aiguillon à éléphants. Les deux éléphants qui ferment la marche portent, outre leur cornac, trois femmes dont deux sont assises à califourchon, la troisième est à genoux (*Pl.* II). Deux hommes portent des bannières. Les ornements du harnais des éléphants sont ceux qu'on voit encore de nos jours.

Un petit édifice sépare ce morceau du groupe suivant, qui est composé de quatre éléphants et de trois chevaux. Tous ces animaux sont au repos ; un des éléphants tient dans sa trompe un vêtement à damier. Deux valets portent des piques et des glaives.

Un manguier isole ce morceau du dernier où nous voyons deux ascètes assis dans un jardin. Ils sont entourés d'objets servant à boire ; l'un d'eux porte des boucles d'oreilles. Au delà de ce morceau, toute la fresque est endommagée de façon irrémédiable.

Que représente-t-elle en somme ? Jusqu'à présent l'énigme n'est pas résolue. Plusieurs détails sont curieux : l'absence de couvre-chefs, les visages

glabres, la présence de personnages de haut rang, la nombreuse suite. Le sujet est-il un événement historique ou bien une scène allégorique ? Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons qu'admirer cette œuvre et apprécier le talent des artistes qui l'ont créée. (1)

Je voudrais pouvoir aussi vous montrer le paysage qui l'encadre, la poésie et le pittoresque de cette vallée sauvage. Au voyageur dont le campement solitaire au fond du ravin est dominé par cette longue rangée de monastères, il suffit de fermer un instant les yeux pour reconstituer ces grottes dans leur état ancien, avec leurs colonnades, leurs grands escaliers, leurs peintures aux couleurs vives, et pour repeupler la vallée de ses moines sédentaires. On y respire encore le grand calme qui convient à la méditation. Les hymnes bouddhiques ont depuis longtemps cessé de réveiller les hôtes de la forêt, mais l'esprit religieux règne toujours ici ; la timbale du vieux Gusaīn marque toujours l'heure de la prière à l'aube et au crépuscule. On entend rouler son écho dans toute la vallée : des centaines de singes, bondissant de cime en cime, dégringolent alors de la colline et se rassemblent en criant et en jacassant pour ramasser le grain qu'on leur jette. Vers le soir, tandis que les derniers roulements de la timbale s'évanouissent en une douce plainte, la cloche du temple retentit tout à coup et un chant sonore se répercute dans la vallée.

Quand il a cessé, la vallée entière est livrée aux ténèbres et aux fantômes des religieux bouddhistes d'autrefois.

Un mot encore. Vous avez vu ces peintures, et, je n'en doute pas, vous les avez goûtées. Je vous conjure de ne point vous en tenir là. Pensez à tout ce que cette œuvre implique ; à toute la culture, au talent, à la piété qui ne sauraient fleurir qu'au sein d'une civilisation très avancée ; vous commencerez alors à pressentir la source de cette inspiration, cette âme de l'Orient que nous comprenons trop peu jusqu'à présent.

C. E. LUARD.

---

(1) Le conférencier a ensuite fait passer quelques projections reproduisant des ornements, peints sur les parois et les plafonds, d'une qualité artistique non moins remarquable.

NOTES SUR UN LIVRE RÉCENT [1]

Je considère comme une contribution importante à l'étude de l'art chinois, l'ouvrage récent de M. Paul Pelliot : *Jades archaïques de Chine appartenant à C. T. Loo & Co.* Aigu et hardi, avec de subits accès de prudence, véhément dans sa cautèle comme dans ses affirmations et ne craignant, pas comme on porte une fleur à la boutonnière, un brin de dogmatisme, ce livre tour à tour me séduit et m'irrite. Sous une forme succincte, je voudrais publier ici les réflexions qu'il m'a suggérées. En somme il s'agit de la confrontation de deux méthodes d'accéder aux œuvres d'art, nettement opposées. Et qui le savent et qui le disent.

***

M. Pelliot ne cache pas son jeu. Les jades qu'il accepte de nous montrer, il nous les présente voici comme : « C'est en 1924 que ces petits jades archaïques ont vraiment fait leur apparition dans le monde savant... » Non pas qu'il leur dénie *a priori* toute valeur artistique. De fois à autres, il leur octroyera quelque épithète laudative, mais c'est plus une clause de style qu'un réflexe de sensibilité — ce mot-là, M. Pelliot ne l'écrit jamais. Ces objets, il ne les considère que comme documents. Il s'enquerra avec un soin extrême de leur origine, et là évidemment il triomphe. Rien n'est plus élégant que sa manière de débrouiller une apparence de vérité dans l'écheveau compliqué de racontars qui accompagnent tout objet chinois un peu insolite quand il arrive sur le marché. Or sur la provenance de ses jades, M. Loo avait répété les histoires qu'il avait lui-même entendues et que M. Bosch-Reitz, replaça toutes crues dans le *Bulletin* du Metropolitan Museum. M. Pelliot démontre que ces histoires se situent à un assez grand nombre de *li* de la réalité. Il a eu raison de nous administrer cette preuve. Mais j'ai entendu, relativement à d'autres objets, d'inextricables gloses et commentaires dont toute sa sagacité ne sortirait pas grand chose. Le mieux, je pense, et telle fut toujours mon attitude, consiste à n'accorder aucune créance aux potins chinois. Il faut carrément accepter que tout objet nous arrive nu, sans aucune référence, et que

(1) *Voir* Planche III.

par nos seuls moyens, comparaison, analogie, tâtonnements, saut brusque d'un lieu connu à une *terra incognita*, divination même, nous arrivions à lui rédiger quelque état civil plausible, qui lui permettra d'établir des rapports sociaux avec des objets antérieurement baptisés, avec de futurs orphelins.

Le cartésien Malebranche refusait une âme aux animaux. J'avoue que j'en accorde une, même aux minéraux, et très spécialement à l'œuvre passionnée de l'artiste. Et comme moyen de communier avec l'œuvre d'art, je n'en sais pas de plus efficace que l'amour, qui m'a peut-être valu quelques confidences que d'autres n'ont pas reçues. Mais que tout cela nous éloigne de la science et du monde savant, qui a accueilli les jades de Loo.

Devant un objet tout nu, privé de références, que fera le savant ? Je prends évidemment un conservateur de Musée pour un savant. S'il ne l'est pas, il devrait, il pourrait l'être. Or je vais vous dire, parce que je la connais bien, quelle sera la réaction du conservateur de Musée devant l'objet insolite. Il s'écriera :

— Oh ! comme c'est curieux !

Puis il parlera d'autre chose.

Mais le savant sera aussi, tel M. Pelliot, un sinologue de première force. Si les références manquent, il en cherchera dans la littérature chinoise. Maniant en maître son instrument, il en connaît la puissance et la limite. Il ne se courbe pas, en posture servile, devant un texte, parce que c'est un texte. Il admet que ce texte puisse être faux, tout comme, au dire de M. Waley, les peintures de l'Empereur Houei-tsong ; il admet que ce texte, des glosateurs l'aient dénaturé, qu'il ait subi à diverses époques des interpolations et qu'il ait ainsi perdu la majeure partie de sa vertu native. J'ai lu, je pense, tout ce que M. Pelliot a découvert dans des textes, relativement à l'art chinois. J'y ai trouvé d'ingénieuses conjectures, que j'aurai l'occasion de discuter ailleurs, mais jamais rien qui ressemblât à une certitude. D'ailleurs, relativement aux livres rituels, dont on supposerait qu'ils recèlent des trésors de documents, voici ce qu'écrit M. Pelliot : « ... les fouilles nous fournissent un nombre considérable d'objets que les rituels ignorent, mais ne nous livrent presque aucun de ceux que les rituels décrivent ». J'admire ce geste courageux, et qui n'est pas sans beauté ! Il n'y a qu'un maître pour consentir à un tel aveu.

***

M. Pelliot s'ingénie à déterminer l'usage auquel étaient destinés les objets d'art qui lui sont soumis. J'ai peu cette préoccupation. Tout objet qui contient de la beauté dépasse le moment de l'utile. Que me sert d'apprendre que ce bronze fut pince à sucre ou râpe à fromage ? Au cours de notre XIIe et de notre XIIIe siècles, une Vierge, œuvre artisane anonyme, ne valait que comme acte de foi. Depuis trente ans, nous en avons fait une œuvre d'art, une sculpture. Touchant plus spécialement les objets chinois, où l'incommode, l'inadapté semblent la règle, quelle chance de s'y retrouver? Transposez. Qu'un archéo-



Fig. 1.



Fig. 2.

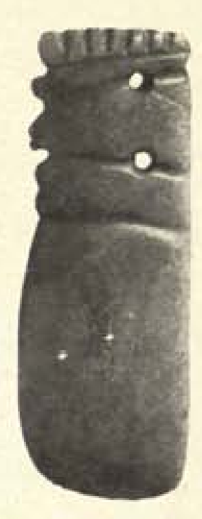


Fig. 3.



Fig. 4.

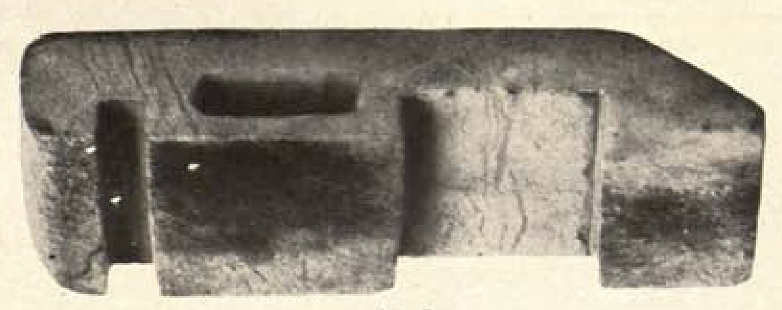


Fig. 5.

logue chinois, qui n'a jamais mangé autrement qu'avec des baguettes, se trouve en présence d'une fourchette Louis XV. Pourquoi n'y verrait-il pas un gracieux objet de toilette féminin, un peigne, peut-être un peigne à pubis ?

Il n'est pas certain que l'emploi de la machine à diviser, avec tout son jeu d'alidades, de vecteurs, de viseurs et de vis micrométriques, donnerait des résultats plus précis, s'il s'agissait d'évaluer le rayon d'un camembert, qu'un mètre de couturière en toile cirée. C'est un fait connu que d'apporter trop de précision où elle n'a son emploi accroît plus qu'elle ne les réduit les chances d'erreur. Or s'il est un lieu où le savoir — c'est-à-dire tous les modes de mensurations connus — échouera toujours, c'est l'œuvre d'art. Parce que le qualitatif échappe à toute détermination.

***

Mais je ne suis pas toujours en proie à des transes dyonisiaques. Je sais vaguement quelques petites choses. Et M. Pelliot, lui-même, laisse parfois entamer son intégrité scientiste par quelque émanation esthétique. Comment, sinon à la lueur d'une fusée freudienne, eût-il perçu le caractère étrange de certains jades (1) de la collection Loo, au sujet desquels il fait des réserves ? Je n'ai pas eu moi-même ces objets en main, mais je corrobore les réserves de M. Pelliot et je les souligne en reproduisant trois jades qui proviennent de la Nouvelle-Zélande (*Pl.* III, fig. 1, 2, 3.).

Isolée, la petite figure d'idole, hilare et grassouillette, ne prête pas à la méprise. Elle n'assume aucun caractère chinois, pas même dans cette analogie de technique qui consiste en ce que certains modelés s'appuient sur la forme accidentelle proposée par le minéral, par exemple l'accrochage de la bouche, des yeux et des pommette. Mais si on ne les regarde pas attentivement, pourquoi ne prendrait-on pas ces deux amulettes en forme de couteaux pour des objets provenant du Hon-an, à placer vers la fin des Tchéou. Toutes deux dessinent dans la partie formant le manche (ou la réminiscence d'une fusée destinée à pénétrer dans un manche) ici une tête d'oiseau de proie, là un profil vaguement humain avec son nez retroussé et ses lèvres téteuses. Sur ces deux têtes, une espèce de couronne, qui imite assez bien le crénelage usité par les Tchéou. Et la forme des trous est comme dans les jades chinois, comme dans les jades et obsidiennes du Mexique, non pas perpendiculaire à l'objet mais toujours oblique.

***

M. Pelliot a fort nettement constaté l'hétérogénéité de la collection Loo. On pourrait, je crois, arriver à une discrimination assez exacte et motivée.

---

(1) Les jades des planches XXVIII, XXIX et surtout les N°s 2 et 7 de la planche XLI. Grâce à la courtoisie de M. Loo, j'ai pu examiner ces objets litigieux. A mon avis, les premiers sont incontestablement chinois mais ne peuvent guère se placer avant les T'ang. Le métier en est habile, sans nulle tendresse. Quant à ceux de la planche XLI, je ne les crois pas chinois et les vois assez tardifs.

Ce serait une assez longue opération que je tenterai ultérieurement. Un groupe se présente, assez compact et homogène, celui qui renferme les animaux réalistes et les poissons — ces poissons dont un humoriste de mes amis disait qu'ils furent trouvés dans la tombe d'un inspecteur des pêcheries du Yang-tsé. Il me paraît que ce groupe ne contient que des objets en étroit synchronisme, que je placerai au début des Han. C'est à cette époque qu'on voit entrer dans l'art chinois toute une ménagerie de bêtes dont on ne trouve pas de traces antérieurement. M. Pelliot ne semble pas avoir une doctrine précise relativement à ces animaux. Il les date, sans que je puisse me rendre compte de ses motifs des Tchéou aux Han. Peut-être espère-t-il un gain supérieur en pontant sur deux tableaux ? D'ailleurs on chercherait en vain dans ses datations qu'elles se justifient par des arguments stylistiques. Et quelques contradictions apparaissent un peu grosses.

***

Au seuil des planches de son livre, M. Pelliot montre six objets en os. Il fait en outre allusion à deux objets congénères qui furent en la possession de M. Mallon, dont un que je désigne au bref comme un manche de poignard, qui appartient à Mme de Béhague, et l'autre, un masque de tao-tiè, qui est entré au Louvre. Ce dernier objet fut catalogué par M. d'Ardenne de Tizac comme T'ang: fantaisie de haulte-gresse qu'on apprécierait dans un cassoulet ! Je le donnai comme Tchéou dans ma préface au livre de Rivière. Puis M. Migeon comme « Tchéou au plus tard » dans son ouvrage sur *L'Art Chinois.* Or, sur un ton à ce point péremptoire qu'il semble exclure la moindre velleité de réplique, M. Pelliot affirme que ces objets sont Yin. Je crains qu'il ne soit tombé dans le piège séduisant qu'offre aux archéologues la référence *in situ.* Hypnotisé par elle, il a négligé de regarder les objets. Devant qu'accomplir cette formalité indispensable, examinons ce que vaut la référence qu'invoque M. Pelliot.

Voici son texte probatoire : « ... c'est là (à Siao-t'ouen) qu'a dû se trouver la capitale de la seconde dynastie chinoise, celle des Chang ou Yin. C'est dans une partie très limitée de cette ancienne enceinte... que les paysans ont exhumé depuis vingt-cinq ans des milliers d'os d'animaux et d'écailles de tortues couverts d'inscriptions divinatoires émanant des Yin.... » Ce texte, au moins dans sa rédaction, présente des équivoques. Le village de Siao-t'ouen se trouve-t-il réellement ou *doit-il* se trouver sur l'emplacement de l'ancienne capitale des Yin. Si ce n'est qu'un devoir, dans quelle mesure le remplit-il ?

Puis, qu'est-ce qui prouve que les inscriptions divinatoires qu'on relève sur les os et les écailles de tortues de Siao-t'ouen se datent des Yin ? Est-ce leur lecture ou le fait qu'on les a trouvés dans un lieu qui a dû...? Je doute un peu du déchiffrage et la preuve par le site conduit tout droit à une pétition de principe.

Mais accordons à M. Pelliot qu'on ait fouillé sur l'emplacement précis de

l'ancienne capitale des Yin. Ici se dresse M. Sirén, qui objecte que les objets qu'on y a trouvés ne sont pas forcément contemporains des Yin, mais peuvent dater de la survivance de la ville à la métropole. Cette hypothèse paraît inadmissible à M. Pelliot, qui la chasse d'un geste prompt, comme un ballon de foot-ball. Shooter n'est pas une réponse archéologique. La seule preuve — qui vraisemblablement n'existe pas puisqu'elle n'est pas invoquée — ce serait que ces os apportassent eux-mêmes leur date.

En admettant que M. Pelliot détienne d'autres moyens d'écarter l'objection Sirén, il n'en demeurerait pas moins que la ville qui fut la capitale des Yin a pu se survivre. On en saitd'autres exemples. Après Lugdunum, Lyon. Et que dans ce même site, sous les Tchéou, on ait continué à graver des os. Rien ne s'oppose d'ailleurs à ce qu'on ait travaillé l'os et l'ivoire en tous lieux et en tous temps en Chine. La très belle tête de buffle de M. Stoclet — qui est vraisemblablement T'ang — le prouve, et maints autres objets. Tout cela admis, on se demandera pourquoi M. Pelliot établit une corrélation de lieu et de date entre les objets de M. Loo et ceux de M. Mallon d'une part et les os gravés de Siao-t'ouen d'autre part. Pour les premiers voici : « deux ou trois (d'entre eux), bien que très différents comme type des os ou ivoires rituels dont il vient d'être question, proviennent vraisemblablement eux aussi de l'ancienne capitale des Yin... » Quant aux objets Mallon, M. Pelliot se borne à invoquer une assertion chinoise : « Si les objets publiés par M. Lo Tchen-yu proviennent bien de Siao-t'ouen, comme il y a tout lieu de le croire, le masque et le prétendu manche de couteau sont... franchement Yin. » Je connais un Paul Pelliot autrement rigoriste en matière de preuves.

J'ai vu un certain nombre d'os prétendus Yin. Il y a une quinzaine d'années, on pouvait, pour peu d'argent, en acquérir des kilos. On m'affirma que ces objets étaient faux, et je l'admis volontiers, car ils me parurent médiocres et sans accent. Mais faux ou non, ils allusionnaient avec quelque vraisemblance aux originaux. C'étaient des fragments d'os les uns amorphes, d'autres silhouettés en forme d'animaux, de cloches, de *pi*, et tous *gravés* sur les deux faces de caractères. Pauvrement gravés de la fine pointe d'un burin poltron. Aucune analogie, même lointaine, et cela M. Pelliot l'accorde, ni avec les objets Loo ni avec les objets Mallon immédiatement congénères, qui sont non pas gravés, mais vigoureusement entaillés, fermement ciselés, qui nous content avec toutes ses précisions, tous ses maniérismes, l'histoire du tao-tié telle que nous la lisons sur tous les objets Tchéou que nous connaissons. Si dater un objet dépend d'autre chose que d'un caprice, si Tchéou n'est pas un *flatus vocis*,

Aboli bibelot d'inanité sonore,

j'affirme que les objets d'os ou d'ivoire Loo et Mallon sont Tchéou. Et je vais plus loin. Si M. Pelliot avait raison contre moi, il s'ensuivrait immédiatement que tout ce que nous avons placé aux Tchéou jusqu'à aujourd'hui s'en irait mécaniquement vers les Chang, à commencer par la majeure partie des bronzes de la collection Sumitomo, dont, pour ma part, je serais bien plus

enclin à abaisser le piédestal qu'à l'exhausser. Et il ne nous resterait plus comme Tchéou que les coquemars versatiles du Musée Cernuschi.

Si l'archéologie elle-même me montrait un écu d'argent à l'effigie de Napoléon III, trouvé dans l'escarcelle de Chilpéric, je soutiendrais que la pièce n'est pas mérovingienne.

***

Sans plus de relations avec le livre de M. Pelliot, et simplement pour alimenter les controverses qui ne font que commencer sur la date et le lieu d'origine de certains objets trouvés dans une région qui va du Pont-Euxin à Vladivostock, je montrerai deux jades (*Pl.* III, fig. 4, 5).

Voici, vu de profil, ce que nous appelons, faute de mieux savoir, un coulant de ceinture. Forme et matière ne laissent place à aucune conjecture : objet chinois d'époque Han. Or il fut trouvé à Maïkop. Une notice non récente accompagne l'objet qui dit qu'un semblable se trouve (ou se trouvait) au musée Roumiantzof à Moscou, venant de Perm. Comment sont catalogués là-bas des objets chinois du même genre trouvés il y a plus de trente ans, c'est-à-dire à une époque où personne n'était capable de les situer et de les dater ? Sont-ils devenus Scythes ou Sarmates selon le vœu pieux de ceux qui, avec tous les sédiments que les migrations ont déposés le long de l'Asie, veulent créer un passé d'art à la Russie ? Et voici encore un fragment de jade chinois opalin et perlucide, où l'on voit les contorsions d'un dragon et qui provient de Kertch. C'était probablement une plaque de ceinture de la fin des Han ou de la période post-Han la plus immédiate. Or cet objet s'est trouvé mutilé à une époque quelconque, entre le IIIe et le Ve siècle, dans la région criméenne et là, fut transformé en pendentif, par l'adjonction de deux coiffes terminales en or, surmontées chacune d'un anneau où passer un cordon. Cet intéressant bijou sino-barbare appartient à M. Georges Salles.

Charles VIGNIER.



Fig. 1. — Tapis arménien.

AUTOUR DE L'ART ARMÉNIEN (1)

On a méconnu fort longtemps l'art arménien, on en a même nié l'existence (2). Puis, lorsque l'on a songé à s'en occuper, on y a vu une simple branche de la grande famille byzantine.

En fait, l'art arménien existe en soi et pour soi, et l'on n'a le droit ni de lui refuser d'avoir une existence propre, ni de le confondre avec ses congénères de Syrie, de Cappadoce ou de Byzance.

Bien plus, les ressemblances qu'il a incontestablement avec ses voisins de l'ouest et du sud sont avantageusement balancées par les analogies que l'on relève avec certains documents de l'Asie centrale. Un artiste, averti des choses de l'Orient, ne signalait-il pas, récemment, qu'en examinant des miniatures arméniennes, il avait été frappé par la ressemblance qu'elles offrent avec l'art du Tibet ? (3).

C'est dire que l'art arménien existe et qu'il existe depuis qu'il y a une nation arménienne, et que cette nation pratique une religion.

On a depuis longtemps remarqué que, dans l'antiquité comme au moyen âge, l'art est en relation intime avec la religion, fût-elle païenne ou chrétienne; et la diversité que l'on observe dans les manifestations religieuses a son correspondant dans les multiples productions artistiques que l'on rencontre encore debout ou complètement ruinées.

Le triomphe du christianisme ne produisit pas dans l'art une révolution brutale et radicale qui donna naissance à une différenciation essentielle entre l'art des païens et celui des chrétiens. Là comme ailleurs, il y eut évolution, transformation, lente souvent, et l'on retrouve en Orient, même dans le bas moyen âge, des motifs d'ornementation, tels que les grappes de raisin, les grenades, qui figurent déjà sur des pierres sculptées plusieurs siècles avant l'ère chrétienne (4). Un exemple bien typique est celui du Bon Pasteur, auquel on a fini par reconnaître une origine orientale et que l'on a fort justement rapproché de l'Hermès criophore (5).

---

(1) *Voir* planches IV, V, VI, VII.

(2) Cf. G. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*... (Paris, Hachette, 1900), t. V, p. 3 : « ...Pas plus que les Thraces, les Arméniens n'ont jamais eu d'art qui leur appartînt en propre, et l'on ne « ne trouvera pas dans cette histoire une page où leur nom soit inscrit... »

(3) Cf. Jean Buhot, dans *Revue des Arts Asiatiques*, n° 3, septembre 1925, p. 58, col. *a*.

(4) Cf. René Dussaud, avec la collaboration de Frédéric Macler, *Mission dans les régions désertiques de la Syrie moyenne*... (Paris, 1903), in-8°, p. 18, fig. 4 et pl. III; et F. Macler, *Rapport sur une Mission scientifique en Arménie russe*... (Paris, 1911), in-8°, fig. 16.

(5) Cf. René Dussaud, *Notes de Mythologie syrienne* (Paris, 1903), in-8°, p. 60-61 et p. 182.

Un peuple aussi cultivé que l'arménien ne devait pas faire exception à la règle générale qui fait de l'art et de ses différentes manifestations des contemporains de la religion, et ses dieux, fussent-ils iraniens, syriens ou grecs, avaient leurs temples et leurs idoles, qui sont autant de témoins de l'art national à ces époques déjà lointaines.

L'histoire a conservé les noms des sanctuaires qui renfermaient les divinités de l'Arménie païenne ; c'étaient Armavir, Ani, Erez, Thil, Thordan, d'autres encore, où l'on adorait Ormizd, Anahit, Tir, Mihr, Barcham ; et l'on sait que leurs statues étaient en or ou en bronze doré ; c'étaient autant de produits de l'art à une époque qui prend au ve siècle avant l'ère chrétienne, et qui se continue plusieurs siècles après la conversion officielle et traditionnelle du peuple arménien à la religion du Christ.

Quant à la statue de Barcham « le dieu éclatant de blancheur », elle n'était ni en or ni en bronze doré ; les seuls matériaux utilisés pour sa confection étaient l'ivoire, le cristal et l'argent.

Ces statues et ces temples de l'Arménie païenne, qui avaient, *a priori*, une valeur artistique et architecturale, furent renversés par le zèle prosélytique de Grégoire l'Illuminateur et de ses successeurs, et remplacés par des temples chrétiens. Ici, comme dans d'autres religions, les saints succédèrent aux dieux, et les statues chrétiennes remplacèrent les idoles païennes. Dans l'une et l'autre civilisation, la place est faite très large aux manifestations artistiques.

Si l'on s'accorde à dater du XIe siècle le triomphe de l'art chrétien proprement dit en Europe, on reconnaîtra de bonne grâce que, bien avant cette époque, il y avait un art chrétien nettement caractérisé en Orient, notamment en Syrie, en Cappadoce, en Arménie.

***

Dès avant la magnifique renaissance artistique arménienne due aux dynasties Ardzrouni et Bagratouni (IXe-XIe siècle), et qui provoqua l'éclosion d'un art nouveau dans l'architecture et dans l'enluminure, il convient de noter qu'une industrie au moins contribua à faire la prospérité de l'Arménie lorsqu'elle n'était pas envahie et saccagée par ses ennemis, celle des tapis, qui occasionna le grand développement de la broderie, du tissage et de la teinture. L'historien arabe Ibn-Khaldoun, au VIIIe siècle, rapporte que l'Arménie acquittait avec ses tapis les impôts qu'elle devait aux khalifes de Bagdad. Yakout, au XIIIe siècle, donne de très intéressants détails sur la fabrication des tapis arméniens dans la ville de Van et ses environs, et Marco Polo, en parlant de la riche industrie des tapis à Konia, Sivas et Césarée, nous apprend que ces tapis « aux plus belles couleurs du monde » étaient fabriqués par des artisans arméniens et grecs (1). Ces belles couleurs, aux tons chauds

(1) Cf. *A. S.* dans *Revue des Études arméniennes*, t. I (1920), p. 121 et suivantes.





En haut : Fig. 2. — Etchmiadzin.
En bas : Fig. 3. — Ripsimé.

et chatoyants, servant à teindre les magnifiques étoffes de laine et les lourdes soieries ornées de fleurs (*Pl.* IV), étaient extraites d'une sorte de vermisseau purpurifère, le *Kirmiz*, dont les artisans arméniens surent tirer le meilleur parti ; et jusqu'à ces dernières années, jusqu'aux grandes hécatombes de 1915 à 1922, la fabrication arménienne des tapis était réputée la meilleure, et cela depuis le haut moyen âge. Si Dwin (en arabe : Dabil) fut à juste titre réputée la capitale de la fabrication de la broderie et de la tapisserie arméniennes, on notera qu'Artachat, au dire d'Al-Beladhori, était célèbre pour la qualité de ses teintures, et qu'on la nomma Karyat al-Kirmiz « la ville de la couleur rouge » (1).

A la même époque, entre le VIIe et le IXe siècle, on note l'existence de superbes *mosaïques* arméniennes, et celles que l'on a exhumées aux environs de Jérusalem, montrent à l'envi quel parti les artisans arméniens savaient tirer d'un procédé qui fit la gloire des Romains et des Byzantins.

Quels que soient les *arts mineurs* que l'on envisage, on constate la maîtrise que les Arméniens ont su y acquérir. Il est à peine besoin de rappeler que les plus belles faïences de Koutahyia étaient signées de noms arméniens, et, dans l'art religieux comme dans les arts industriels, dans le domaine de la sculpture, de l'orfèvrerie, des émaux, des broderies, comme dans celui de la verrerie, des nielles, de la bijouterie, du costume, des armes historiées, de l'habitation, des bronzes d'ornement, les produits arméniens occupent toujours un bon rang, sinon le premier, à côté de ceux des Géorgiens, des Syriens et des autres nations habitant l'Arménie ou les pays limitrophes, entre le Caucase au nord et la Mésopotamie au sud.

Mais les deux domaines où les Arméniens ont incontestablement marqué leur goût artistique et créateur sont sans conteste l'architecture et l'exécution des manuscrits (calligraphie et enluminure).

Grâce à des travaux récents et à des études bien menées, on peut maintenant se faire une idée du développement de l'*architecture* arménienne et des phases successives par lesquelles elle a passé.

La première époque va du IVe au VIIe siècle ; certaines moulures révèlent l'influence de l'architecture romaine, les vieilles églises de Tikor et d'Etchmiadzin (*Pl.* V, *fig.* 2) ont incontestablement conservé des éléments romains, mais arménisés.

La deuxième renaissance de l'architecture arménienne prend à la fin du VIe siècle et, dès le VIIe, toute influence romaine a disparu ; on a affaire ici à des transitions des styles syrien et sassanide. L'exemple le plus typique de ce style de transition est l'église de Mréni.

La cathédrale d'Ani et l'église de Saint-Grégoire à Ani sont les chefs-d'œuvre de la troisième renaissance architecturale de l'Arménie. C'est une époque de complications à l'infini ; les architectes rivalisent pour créer des nouveautés artistiques, et l'on en trouve l'écho dans les encadrements et les

---

(1) Voyez l'article *Arménie*, dans l'*Encyclopédie de l'Islam*.

frontiscipes de manuscrits, où l'on relève autant d'espèces variées de chapiteaux que de colonnes, autant d'encadrements divers que de fenêtres, autant de colonnes différentes pour soutenir le cintre des portes. Cette caractéristique se rencontre à la fois en Arménie et dans quelques-uns des plus purs représentants de l'art roman en Europe.

Avec la chute d'Ani et la fin de la royauté bagratide (XI[e] siècle) s'ouvre une ère, heureusement éphémère, de mort dans l'architecture arménienne. Puis, lorsque, à la fin du XII[e] siècle, l'Arménie majeure passa sous la domination géorgienne, ce fut une nouvelle activité architecturale, un art nouveau, qui couvrit le pays. On construisit alors des églises, des châteaux-forts, des ponts, des chaussées, de nombreux monuments publics. Cette quatrième renaissance du style arménien, tout en continuant l'art ancien, en crée un nouveau, surchargé de sculptures, aux plafonds ornés de pierres en couleur, aux dessins géométriques où s'entremêlent les feuilles, les fleurs, les oiseaux. Ce style, qui n'a plus rien de grec ni de romain, est vraiment oriental, et son origine est peut-être à chercher à Bagdad. Cette quatrième renaissance de l'architecture arménienne prend fin après la deuxième moitié du XIII[e] siècle, et n'est suivie d'aucune autre.

A ces quelques notions d'ordre chronologique, il conviendra d'ajouter les renseignements suivants, d'ordre plutôt technique.

On distingue dans les anciennes églises d'Arménie trois types principaux.

C'est d'abord le type de la *basilique*, représenté par les monuments de Tékor, ou Tikor, ou Digor, et de Erérouq ou Kizil-Koulé. Ce type rappelle celui de la basilique syrienne, telle qu'on la trouve à Tourmanin, à Kal'at Seman et ailleurs.

Le second type est constitué par la *rotonde*, reposant sur une base circulaire ou polygonale. Les représentants classiques de ce type sont l'église de Zwarthnots près d'Etchmiadzin, l'église de Saint-Grégoire à Ani, et la chapelle de Saint-Grégoire des Aboughamrents, également à Ani.

Enfin, le troisième type, le plus fréquent en Arménie, est celui du *carré* ou du *rectangle presque carré*, flanqué ou non de quatre absides demi-circulaires, faisant saillie à l'extérieur. Les représentants classiques de ce type architectural sont la cathédrale d'Etchmiadzin (*Pl.* V, *fig.* 2), la chapelle de Ripsimê près d'Etchmiadzin (*Pl.*V, *fig.*3), l'église des saints apôtres à Ani et la cathédrale d'Ani.

La cathédrale d'Etchmiadzin occupe le centre d'une aire très vaste, flanquée de chaque côté de bâtiments masqués par les arbres. D'après la tradition arménienne, l'église d'Etchmiadzin aurait été construite par les soins de Grégoire l'Illuminateur, au début du IV[e] siècle. Le bâtiment aurait été recouvert d'un toit en bois. Cet état de choses aurait duré jusqu'en 618, époque à laquelle le catholicos Komitas aurait remplacé la construction en bois par un édifice en pierres. Cette cathédrale a été l'objet de nombreuses restaurations au cours des siècles, de sorte qu'il est malaisé de se faire une idée exacte du plan primitif. A cette forme première succéda l'église aux absides, qui est la caractéristique des basiliques romaines. En 1656, les patriarches Philippos



Fig. 4. — Tétraévangile d'Etchmiadzin (folio 1, verso).



Fig. 5. — Frontispice de l'Évangile selon Luc.

et Jacob firent construire le clocher. En 1682, le patriarche Eliasar fit édifier les petites coupoles sur les trois absides. Enfin, en 1869, le patriarche Georges IV fit ajouter, à l'extrémité orientale de l'église, une construction destinée à recevoir les objets rares et les reliques les plus précieuses ; ce nouveau corps de bâtiment se nomme le « Musée » ou le « Trésor ».

La chapelle de Ripsimê, sur la route qui conduit d'Etchmiadzin à Erivan, aurait été, au dire de Sébêos, restaurée dans les circonstances suivantes : la 28e année du règne d'Apruêz Khosrov (= 618 de J.-C.), le catholicos Komitas démolit la chapelle de Ripsimê, car le bâtiment qu'avait construit le patriarche Sahak était trop bas et trop sombre, et il fit édifier la chapelle que l'on voit de nos jours. — Si l'on fait, par la pensée, abstraction du clocher, à gauche du bâtiment sur la photographie, qui a été construit en 1652 par le catholicos Philippos, on a, dans la chapelle de Ripsimê, le type le plus pur de la vieille architecture arménienne : la croix enfermée dans un rectangle presque carré, aucune abside ne faisant saillie sur les façades. Les quatre frontons sont identiques ; deux niches aveugles sont pratiquées sur chacune des quatre parois de l'édifice. A l'extérieur, Ripsimê a la forme d'un rectangle ; à l'intérieur, elle a l'aspect d'un quatre-feuilles...

Le présent article étant avant tout un article de vulgarisation, il ne saurait s'agir d'entrer dans plus de détails en ce qui concerne l'architecture arménienne. Une étude circonstanciée serait importante et intéressante à faire sur ce sujet. Il conviendrait avant tout de signaler l'apport incontestable que fournit l'art arménien pour l'examen comparatif de l'art roman et de l'art gothique. On noterait les renseignements précieux que donnerait une étude approfondie de la cathédrale d'Ani, ce pur chef-d'œuvre de l'époque bagratide, où le dessin, sobre et plein de grâce, donne à l'édifice une véritable impression de grandeur et de majesté. On devrait également noter l'amour très prononcé des Arméniens pour l'art de bâtir, la caractéristique des différents styles, la diversité des ressources employées, l'élégance de l'ornementation, la parfaite exécution dans le détail. On noterait enfin que la coupole, déjà connue des Assyriens, sous sa double forme surhaussée et sphérique, a dû pénétrer en Europe par le canal de l'Arménie où elle a eu une si prodigieuse fortune. Mais seulement indiquer au passage ces diverses questions nous ferait déjà sortir des limites de temps et d'espace qui nous ont été départies.

***

Les Arméniens se sont montrés aussi bons calligraphes et excellents miniaturistes que parfaits architectes. Et malgré les destructions dues aux injures du temps et à la main des barbares, il subsiste heureusement assez de manuscrits et d'enluminures pour se représenter au vrai ce que fut l'art arménien dans ce domaine spécial.

On s'accorde généralement à reconnaître trois époques dans le développement de la calligraphie et de l'enluminure arméniennes anciennes.

La première, en écriture *erkathagir* (écriture *de fer*), ou onciale, compte de très beaux spécimens, allant du IXe au XIe siècle. C'est l'époque brillante des civilisations ardzrouni (à Van) et bagratouni (à Ani). Le plus ancien manuscrit de cette écriture aurait été copié en 867 (1), mais celui qui permet le mieux de se faire une idée exacte de ce genre d'écriture est le tétraévangile dit de Moscou, avec la date de 887, et dont l'édition phototypique, donnée par les soins de G. Khalatiantz en 1899, facilitera grandement l'étude de la paléographie arménienne.

Puis, en suivant l'ordre du temps, on mentionnera le tétraévangile dit de la reine Mlqê, conservé chez les Mkhitharistes de Venise, et dont la calligraphie et l'enluminure sont de toute beauté.

L'évangile d'Etchmiadzin, exécuté en 989, est un des plus beaux, sinon le plus beau, des évangiles arméniens écrits en erkathagir et richement enluminés. Il suffira de jeter un coup d'œil sur un feuillet de ce tétraévangile (*Pl.* VI, *fig.* 4) pour se rendre compte de l'habileté et de la perfection qu'avaient déjà acquises au Xe siècle les copistes et les enlumineurs arméniens.

De la fin du XIe jusqu'au XIIIe siècle, l'écriture erkathagir se modifie quelque peu et devient l'écriture erkathagir moyenne, dont on possède de beaux spécimens. On donne ici (*Pl.* VI, *fig.* 5) le frontispice de l'Evangile selon Luc, extrait d'un tétraévangile, qui peut dater du Xe ou du XIe siècle et dont l'exécution est encore absolument conforme à la bonne tradition arménienne artistique (2).

Le second genre de l'écriture arménienne est celui que l'on dénomme *bolorgir* ou *boloragir*, mot dont le sens n'est pas nettement établi. Pour la plupart des critiques qui ont expliqué ce mot, il signifierait *écriture ronde*, alors que la plupart des lettres qui constituent cet alphabet ont une forme carrée nettement accusée. Il me semble plus logique de décomposer ce mot en *bolor* : « tout » et *gir* : « écriture », mot devant désigner une écriture servant à transcrire *tout* ce que l'on voulait, tandis que l'écriture erkathagir était plus spécialement réservée pour copier les textes sacrés.

La belle époque de l'écriture bolorgir commence au XIVe siècle et se poursuit jusqu'au XVIIe. Les manuscrits copiés dans cette écriture sont en général très beaux ; l'enluminure en est très élégante, soit qu'il s'agisse des frontispices, des ornements marginaux, des lettres ornées et des animaux ; par contre la représentation du corps humain laisse généralement à désirer.

On donne ici (*Pl.* VII, *fig.* 6) une représentation de la scène du baptême, extraite d'un tétraévangile copié et enluminé en 1618-1619, et une figuration de la scène des Rameaux (*Pl.* VII, *fig.* 7) extraite du même tétraévangile (mes *Documents d'art arméniens*, p. 56-57 et *fig.* 158et 160). Un simple coup d'œil jeté sur cse figures montrera l'originalité des artistes arméniens qui, tout en se montrant personnels, savaient rester fidèles à la tradition iconographique du moyen âge.

(1) Cf. *Histoire universelle*, par ETIENNE ASOLIK de TARÔN, traduite de l'arménien et annotée par Frédéric MACLER (Paris, 1917), in-8°, p. LXIII et suivantes.
(2) Cf. Frédéric MACLER, *Documents d'Art arméniens*... (Paris, 1924), in-fol., p. 37 et pl. IX.



Fig. 6. — Le Baptême dans le Jourdain.



Fig. 7. — Les Rameaux

Le troisième genre d'écriture arménienne est l'écriture *notrgir* ou *notragir*, « écriture de notaire » ou de chancellerie, qui prend au XIVe ou au XVe siècle et qui est encore en usage à la fin du XVIIIe. C'est une écriture cursive, parfois élégante, mais qui n'a plus l'intérêt artistique des deux précédentes. De même, les miniatures qui ornent souvent les manuscrits en notrgir ont perdu de leur valeur artistique et ne présentent souvent qu'un intérêt très secondaire.

***

Il ne pouvait s'agir, dans les quelques lignes qui précèdent, de traiter de l'art arménien dans ses manifestations aussi nombreuses que différentes. Vouloir le faire d'une façon exhaustive exigerait de longues recherches et de gros volumes, avec figures à l'appui du texte. Mais il n'était pas inopportun, au moment où l'on s'occupe et se préoccupe de l'Asie antérieure, de signaler une nation et une civilisation qui ne le cèdent ni en importance ni en intérêt à celles que l'on connaît déjà mieux et vers lesquelles se porte plus volontiers l'attention des érudits, des archéologues et des paléographes. L'Arménie occupe sa place et une bonne place, dans la série des nations orientales et asiatiques qui ont de tout temps pratiqué le culte du beau et produit des œuvres dignes d'être signalées à ceux que ne laisse pas indifférents l'art dans ses formes à la fois variées et multiples.

Frédéric MACLER.

DEUX GRANDES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES EN CORÉE [1]

par SUEJI UMEHARA.

Pour l'Extrême-Orient, dont la Chine forme le noyau central, nos connaissances archéologiques se sont trouvées enrichies et élargies par les poteries peintes qu'Anderson a récemment découvertes dans la province de Kan-Sou, ainsi que par les objets trouvés dans les anciennes tombes de la Mongolie septentrionale par l'expédition Kozlov. Ces fouilles ont attiré vers l'archéologie de la Chine l'intérêt général du monde savant. Il faut ranger au même niveau les derniers résultats des fouilles scientifiquement organisées par le Gouvernement Général de la Corée. Il est à noter que c'est dès le début que le Gouvernement Général a entrepris dans la péninsule les fouilles et études archéologiques qui ont déjà permis d'élucider beaucoup de problèmes relatifs à son ancienne civilisation. Chaque année apportait ses résultats ; citons seulement la découverte de multiples chambres funéraires avec peintures murales, datant de l'époque des Six Dynasties (265-589 après J.-C.). Nous voulons nous arrêter surtout sur les deux dernières découvertes qui nous ont permis, il y a trois ou quatre ans, de trouver dans le sol coréen des objets de grande valeur. L'une a été faite dans la partie septentrionale de la Corée : ce sont les vestiges d'une préfecture de la dynastie Han (206 avant J.-C. à 221 après J.-C.) où l'on découvrit une quantité considérable d'objets de cette époque. On n'en connaissait point de pareils jusqu'à présent ; aussi présentent-ils au point de vue de la documentation historique une valeur remarquable, puisqu'ils permettent une reconstitution partielle de l'ancienne civilisation des Han. L'autre trouvaille fut celle d'objets en jade, en argent et en or dans les tumuli des rois de Silla (*Shinra*), dans la région sud de la péninsule. Ces objets sont postérieurs à ceux qu'on a découverts dans le nord et peuvent remonter au ve ou vi^e siècle environ après J.-C.

On voit que ces fouilles, d'un intérêt jusqu'alors inégalé dans tout l'Extrême-Orient, sont parmi les plus importantes du xxe siècle ; on pourrait les

(1) M. S. Umehara, né en 1896 et déjà connu par ses ouvrages archéologiques, est à présent adjoint à l'Institut Archéologique de l'Université Impériale de Kyôto, et membre de la Commission Archéologique auprès du Gouvernement général de la Corée. De passage à Paris, il a bien voulu écrire en japonais l'article dont nous publions ici la traduction. — S. ELISSÉEV. — *Voir* Planches VIII à XVII.





Excavations de tertres funéraires.

comparer aux fouilles de Mycènes par l'archéologue Schliemann (1822-1890). Si elles sont encore peu connues, c'est qu'elles sont l'œuvre exclusive de savants japonais travaillant dans un coin du monde éloigné des centres intellectuels. Aussi profitons-nous d'un séjour à Paris pour donner au public français quelques notes à leur sujet, ainsi que la reproduction de certaines pièces parmi les plus importantes.

***

C'est dans la partie nord de la péninsule coréenne, dans le bassin de la rivière Tae-tong (*Daidô*) qu'on a retrouvé les vestiges de l'époque Han (206 av. J.-C. — 221 ap. J.-C.), et principalement dans le village de Tae-tong-kang (*Daidôkô*) situé en face de la ville de Pyong-yang sur l'autre rive. Il est vraisemblable que lors de la conquête de la Corée par l'empereur Wou (140-87 av. J.-C.) de la dynastie des Han antérieurs (206 av. J.-C.— 25 ap. J.-C.), c'est ici même que furent installés les services administratifs de la préfecture de Nak-nang (*Raku-rô*) et pendant 400 ans environ ce fut un centre provincial de la civilisation des Han. A présent on retrouve sur ce site les restes d'un bâtiment qui fut probablement celui de la préfecture de ce temps-là ; de plus, dans un rayon de 9 à 12 kilomètres se voient plusieurs milliers de tumuli qui sont les tombeaux des Chinois venus à cette époque habiter la région. Ces tombeaux renferment des objets rares et précieux de l'époque des Han. Leur étude a été commencée en 1916 par M. le professeur Sekino, membre de la Commission Archéologique du Gouvernement Général de la Corée. Jusqu'à présent vingt tumuli ont été étudiés au point de vue de leur aménagement et de leur contenu. Une trouvaille importante fut faite dans l'automne de 1924, et l'automne dernier (1925) on signalait des faits nouveaux et fort intéressants.

Ces tumuli sont ronds ou carrés avec un revêtement de terre en forme de bosse. Les uns ont une chambre funéraire construite en briques et pourvue d'une entrée latérale ; les autres en ont une construite en bois, où l'on accède d'en haut : ce sont là les deux types principaux. Notre première planche (*Pl.* VIII) représente la chambre funéraire construite en briques habilement appareillées, avec plafond cintré qui rappelle ceux que les savants français ont rencontré dans les tumuli d'Indochine. Les chambres funéraires en bois sont aménagées sous le sol dans une excavation de 3 m. 50 environ. Les parois sont revêtues de madriers assemblés. C'est ici que se placent le cercueil en bois recouvert de laque, ainsi que les objets et ustensiles divers du culte funéraire. La chambre est ensuite couverte de terre, et, par des travaux de terrassement, surmontée d'un tumulus. Par leur aménagement, ces tumuli appartiennent au même type que ceux qu'a trouvés Kozlov à Noin-Oula, dans le nord de la Mongolie, à 100 kilomètres d'Ourga.

Des deux espèces de tumulus, ce sont les constructions en bois qui ont donné les plus riches récoltes archéologiques : en particulier le tumulus nº 9 de l'année 1916 et celui qui est classé sous la lettre C de l'année 1924. L'un

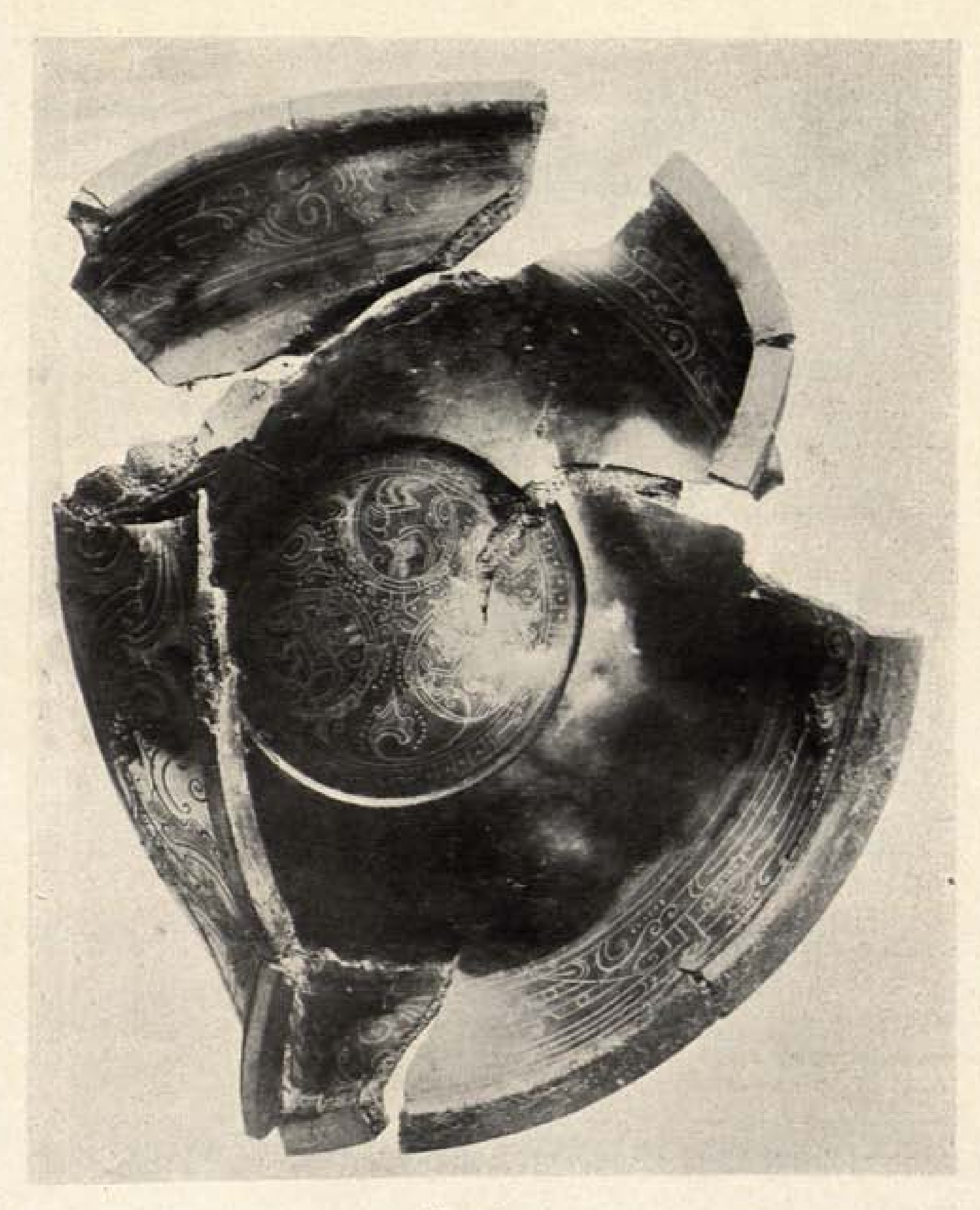
et l'autre contenaient des objets funéraires avec inscriptions donnant des dates échelonnées depuis la seconde moitié des Han antérieurs — donc un siècle avant notre ère — jusqu'au règne de l'empereur Wang-mang (9-22 après J.-C.). Ces dates nous indiquent l'époque à laquelle furent érigés ces tumulus et augmentent la valeur de toute la trouvaille. Le cercueil contenait des objets en jade, des boucles de ceinture, des sabres, des cachets en jade, etc., ainsi que des ustensiles en terre, en bronze, en laque, des armes, des miroirs, et autres ustensiles de la vie quotidienne de cette époque ; le tout en assez bon état pour présenter une grande valeur documentaire. Par exemple les objets de jade en forme de cigale (1) ont été trouvés dans leur emplacement originel, là où ils devaient boucher les ouvertures du corps du défunt. Les ornements du cadavre, de même que le sommet (2) de la poignée du sabre et autres objets ont été découverts *in situ*, ce qui nous donne d'utiles précisions sur leur usage et leur place.

Le nombre des objets de l'époque Han trouvés dans ces fouilles ainsi que dans les environs de ce centre est considérable ; pour en citer un exemple, prenons seulement les miroirs d'une exécution parfaite : on en a trouvé plus de deux cents échantillons. L'un d'eux notamment, daté avec précision de l'an 1 de Kiu-chö, (qui correspond à la 6e année de notre ère), et beaucoup d'autres encore, peuvent servir de modèles typiques des miroirs de l'époque Han. Notons aussi que ces fouilles de Corée ont révélé des objets d'une exécution singulièrement parfaite et qu'on n'avait pas encore eu l'occasion de voir.

C'est le cas particulièrement pour les ustensiles de laque. Ils sont d'autant plus précieux qu'ils portent des inscriptions indiquant la date et le lieu de leur production ainsi que le nom des artisans. Les tumuli de cette région ont fourni des boîtes laquées carrées ou rondes, de petites tables, des bols, des plateaux et des coupes : ces ustensiles, de même que ceux qui sont exécutés en terre cuite et en cuivre, servaient pour les besoins de la vie quotidienne. Les objets en laque sont de deux espèces : les uns sont exécutés en bois laqué, les autres en plusieurs couches de tissu recouvert de laque : c'est la technique de la « laque sèche » (*kanshitsu*). La laque est de couleur noire ou rouge ; sur ce fond sont peints des ornements. Les ustensiles sont souvent ornés, au bord et ailleurs, de cuivre doré, ou de garnitures d'argent. Parfois sont appliqués des morceaux de verre ; plus souvent les ornements sont peints au pinceau ou finement gravés sur le fond de laque. On rencontre aussi des pièces qui, par-dessus une application de mince feuille d'or, sont décorés en laque brillante d'oiseaux ou autres animaux peints avec beaucoup de finesse. Ces exemples nous montrent à quel degré de perfection était parvenu l'art décoratif à l'époque Han. La peinture emploie surtout le rouge, le noir, le vert et le jaune. Le dessin figure des personnages, des oiseaux, des bêtes, des nuages stylisés, des ornements géométriques (souvent des spirales). Ces dessins en lignes courbes

---

(1) Cf. le caractère n° 3821 *Han* du *Chinese-English Dictionary* de Herbert A. Giles, 2e édition, 1910.
(2) Cf. les caractères n° 10407 *Souei* et n° 8870 *Pong*, Giles, *op. cit.*



Plat en laque.

et galbées se distinguent nettement de ceux que nous rencontrons sur les miroirs et autres ustensiles en matière dure.

Notre planche IX reproduit un objet de laque trouvé en 1924 dans le tumulus classé sous la lettre C. La photographie représente l'intérieur de ce plat. Au fond sont représentés des animaux ; le bord est orné de spirales ; c'est un bon exemple de la généralité de ces ornements peints en laque. Nous avons dit qu'on voit aussi des objets ornés de fines ciselures. Le même procédé servait à graver les inscriptions et les dates, travail fait avec beaucoup de soin en petits caractères chinois dans le style li-chou (1) (*reisho*) de l'époque Han : mais ces chefs-d'œuvre de calligraphie ne sont pas faciles à déchiffrer. Nous avons pu cependant étudier ces inscriptions et les lire : on trouve d'abord la date et le lieu de fabrication de l'objet ; puis son appellation et sa capacité ; ensuite le nom des artisans qui y ont collaboré ; enfin le nom et la qualité des fonctionnaires qui ont surveillé le travail. Ce sont donc des inscriptions assez longues et de style officiel. Parmi celles que nous avons déchiffrées, prenons à titre d'exemple la suivante :

元始四年蜀郡西
工造乘輿髹羽畫
紵黃塗辟耳槫容
三升蓋髹工早上
工洁銅辟黃塗工
古畫工欽羽工戎
清工平造工宗造
護工卒史章長良
丞鳳掾隆令史譚
主

« Ce couvercle d'un récipient contenant trois *cheng*, avec un bord en « cuivre doré, en laque sèche couverte de dessins et peinte à la laque rouge, « a été exécuté pour l'usage impérial par les artisans de l'Etat [des ateliers] « ouest dans la préfecture Chou, l'an 4 de Yuan-che [4 après J.-C.]. La laque « a été préparée par l'artisan Lieou, la forme a été faite par l'artisan Houo, « le bord a été fait par l'artisan Kou, le dessin a été peint par l'artisan K'in,

(1) Cf. le caractère n° 7005, Giles, *op. cit.*

« la laque rouge a été posée par l'artisan Jong, l'objet a été mis au net par « l'artisan Ping, et achevé par l'artisan Tsoung. Le travail a été surveillé par « le *tsou che* Tchang, par le préfet Leang, par son aide Fong, par son subor- « donné Long, et par le secrétaire de la chancellerie Pao. »

Parmi nos trouvailles, d'autres objets portent des dates échelonnées de la fin des Han antérieurs au début des Han postérieurs : en voici quelques-unes :

An 2 Che-yuan de l'empereur Tchao (85 avant J.-C.).

An 2 Yang-so de l'empereur Tch'eng (23 avant J.-C.).

An 1 Yong-che (16 avant J.-C.).

An 1 Souei-ho (8 avant J.-C.).

An 1 Che-kien-kouo de l'empereur Wang-mang (9 après J.-C.).

An 21 Kien-wou de l'empereur Kouang-wou des Han postérieurs (45 après J.-C.),

An 28 Kien-wou du même empereur (52 après J.-C.), etc., etc.

Les ouvriers de l'Etat, fort spécialisés comme on le voit, qui ont fait la majorité de ces ustensiles, travaillaient dans les anciennes préfectures de Chou et de Kouang-han. On conçoit la grande importance des indications que ces trouvailles nous fournissent et que les livres ne nous avaient pas conservées.

Parmi les objets de laque que nous venons de décrire sommairement et qui proviennent du Nak-nang (*Raku-rô*) dans le nord de la Corée, il en est un qui présente un intérêt exceptionnel : c'est la boîte ronde (1) de 0 m. 24 environ de diamètre que M. Harada, de l'Université Impériale de Tôkyô, a ramenée au jour l'an dernier. Par bonheur cette boîte nous est parvenue intacte : elle ressemble tout à fait à celle qu'on voit représentée sur le fameux rouleau du peintre Kou K'ai-tche conservé au British Museum. Lorsqu'au moyen d'un anneau fixé dans une rosace d'or on a enlevé le couvercle, on trouve un superbe miroir de l'époque Han, avec un cordon de soie. Quand on le soulève à son tour, on découvre des épingles à cheveux, un peigne dans un écrin, et de petites boîtes contenant du rouge et de la poudre blanche qui se sont conservés jusqu'à nos jours.

Outre les objets en laque on en a trouvé beaucoup d'autres qui présentent un vif intérêt : par exemple les magnifiques statuettes d'oiseaux et de bêtes en terre cuite émaillée qui attestent l'épanouissement de l'art à l'époque Han ; les ours en cuivre doré orné de turquoises *(Pl.* XI) qui formaient les bouts de pieds d'une table. Mais nous voudrions surtout appeler l'attention du lecteur sur la boucle de ceinture en or massif que nous reproduisons planche XI. Cette pièce de tout premier ordre fait à présent l'orgueil de la salle consacrée aux fouilles de Nak-nang (*Rakurô*) au Musée du Gouvernement Général de la Corée. La photographie reproduit en grandeur nature cette boucle qui était fixée au bout d'une ceinture en cuivre. La boucle, tout entière en or massif, représente en bas-reliefs deux dragons minutieusement sculptés ;

(1) En chinois *lien*, caractère n° 7137, Giles, *op. cit.*





DEUX GRANDES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES EN CORÉE

Planche X

par endroits des turquoises (1) sont serties dans l'or dont elles rehaussent le ton chaud par contraste. L'exécution de cet objet, la technique de son orfèvrerie offrent beaucoup de ressemblance, peut-être même une filiation, avec les bijoux grecs ou étrusques, et avec certains objets scythes où nous trouvons aussi du filigrane. Comme ouvrage d'orfèvrerie, on peut dire que cette boucle est un chef-d'œuvre. Et, qui mieux est, on peut la dater grâce aux objets en laque découverts en même temps. Elle atteste la floraison de l'art des orfèvres à l'époque Han, c'est-à-dire au début de notre ère, et elle indique déjà l'existence de relations entre la civilisation orientale et celle de l'Occident.

***

En dehors des vestiges laissés dans la péninsule coréenne par les Chinois qui sont venus s'y installer à l'époque des Han et plus tard, il faut noter les tombeaux des monarques fondateurs de l'ancien royaume de Silla (*Koshiragi*). Les objets qu'on en a retirés attestent une influence chinoise dès l'époque des Six Dynasties (265-589 après J.-C.) ainsi que des rapports étroits avec l'ancien Japon. En dehors de ces deux phénomènes nous pouvons constater la présence d'un trait original qui était propre à ce royaume disparu. Dans les environs de la ville de Kiŏng-chu (*Keishu*), site de l'ancienne capitale de Silla, se trouvent plusieurs dizaines de tumuli juxtaposés. Les plus grands n'ont pas moins de 110 mètres environ de diamètre, et 22 ou 23 mètres de hauteur : ce sont presque de petites collines : quand il y en a deux de cette taille tout près l'une de l'autre, leur aspect est assez impressionnant.

A l'extérieur, ces tumuli sont garnis de terre glaise ; l'intérieur est construit en pierres de la grosseur d'une tête humaine. Aussi est-il assez difficile de les explorer, et c'est pourquoi nos archéologues s'attaquèrent d'abord non pas à ces tumuli, mais aux chambres funéraires à entrée latérale, situées dans les montagnes autour de Kiŏng-chu (*Keishû*). Mais aujourd'hui, par suite du développement de cette ville, les habitations ont commencé à envahir le quartier des tombeaux ; les habitants trouvent dans la terre et les pierres des tumuli des matériaux de construction et certains même ont eu la curiosité d'y creuser. C'est ainsi qu'en septembre 1921 un Coréen trouva dans le fond d'un tumulus un véritable trésor, une superbe couronne : aussi désigne-t-on cette sépulture sous le nom de « tumulus de la Couronne d'Or » (2).

Dans ce même tumulus ont découvrit en outre beaucoup d'objets de parure en or massif, et en différentes sortes de jade. Le poids total de l'or atteint 4 k. 500, et les pièces de jade sont au nombre de trente mille. Ajoutons plusieurs milliers d'objets du rite funéraire. On peut dire que c'est la plus riche sépulture jusqu'à présent fouillée en Extrême-Orient. Il est curieux de noter que parmi ces objets on découvrit un verre à vin romain, ainsi que des

(1) En chinois *pi*, nº 9009, Giles, *op. cit.*
(2) Cf. *A Royal Tomb : " Kinkan Tsuka " or the Gold Crown Tomb at Keishu and its treasures*. Special Report of the Service of Antiquities, vol. III. Government General of Chosen, 1924.

agrafes en or de formes diverses et d'un travail très soigné, qui nous montrent l'influence occidentale traversant la Chine pour pénétrer jusque dans la lointaine péninsule de Corée. Il est regrettable que ces fouilles, commencées par hasard, aient manqué de précision scientifique ; beaucoup d'objets ont été brisés, et leur valeur documentaire s'en trouve diminuée.

Par contre on a pu examiner sérieusement les objets de deux tumuli situés dans la ville de Kiöng-chu (*Keishû*) dont la terre s'était déjà à demi écroulée. Ces dernières fouilles furent organisées dans l'été de 1924 sous les auspices du vicomte Saïto, gouverneur général de la Corée. De l'un de ces tumuli furent extraits des objets d'une valeur égale à celle des autres fouilles de Kiöng-chu, mais du second des objets d'une valeur beaucoup plus grande encore. Aussi ces fouilles nous paraissent-elles devoir être placées au même rang d'importance que celles qu'on a faites à Nak-nang (*Rakurô*) dans le nord de la Corée. Ce fut une grande joie pour l'auteur de ces lignes de recevoir du Gouverneur Général l'ordre de les exécuter, et il est heureux de pouvoir aujourd'hui en annoncer le résultat dans une revue française. La satisfaction de ramener à la lumière tous ces trésors était due pour une grande part à leur considérable valeur archéologique.

Ces fouilles nous ont permis de nous rendre un compte exact de la structure de ces tumuli de pierre de Kiöng-chu, et de constater leur parenté avec ceux de l'époque Han de la région de Pyong-yang où la chambre funéraire est en bois. La principale différence est qu'ici la toiture de la chambre soutenait un amoncellement de pierres grosses comme la tête, lui-même recouvert d'un tertre en terre. Mais au cours des siècles, le bois de la chambre mortuaire a pourri et les pierres sont tombées dans la chambre, non sans écraser les objets qu'elle renferme, ce qui augmente de beaucoup la difficulté des fouilles. Prenons comme exemple un tumulus que nous avons fouillé : le fond sur lequel reposait le cercueil n'était pas à moins de 3 m. 50 au-dessous du niveau du sol, aussi nous fallut-il beaucoup de précautions et de temps pour en pratiquer l'excavation. Lorsqu'après maintes difficultés nous parvînmes enfin au cercueil, nous constatâmes que le cadavre était complètement décomposé ; bien que les vêtements eussent subi eux aussi une putréfaction totale, les parures d'or, d'argent et de jade étaient demeurées exactement à leur place depuis la mise au tombeau. Les bijoux en or bruni jaunâtre éblouissaient nos yeux ; et nos cœurs d'archéologues se réjouissaient de les retrouver tels qu'on les avait mis là tant de siècles auparavant.

Nous nous bornerons ici à donner quelques détails sur des objets dont nous publions trois photographies. La première (*Pl.* XII) montre la partie du cercueil où était la tête du mort. Au milieu, se détachant du fond par son éclat, on voit la couronne en or. Un peu plus bas on remarque de chaque côté les riches boucles d'oreille que portait le défunt. Là où devait être son cou, on aperçoit dans leur état originel deux colliers en cristal de roche. En outre on voit sur les deux côtés de la couronne des objets en or et des globules en jade perforés qui servaient de parure.





En haut : Petits ours en cuivre doré orné de turquoises.
En bas : Boucle de ceinture en or massif.

La deuxième photographie (*Pl.* XII) nous montre la partie médiane du cercueil ; à l'endroit de la taille du défunt nous voyons des bijoux en or massif qui étaient appliqués à la ceinture et d'autres bijoux également en or qui pendaient de cette ceinture. Près de la taille on aperçoit aussi la partie supérieure d'une poignée de sabre ; à l'endroit des bras du défunt des bracelets en or et d'autres confectionnés avec des globules de jade.

Le troisième cliché (*Pl.* XII) montre dans l'état où ils furent découverts, les objets qu'on avait enterrés avec le mort. Ce sont des récipients en forme de figurines, exécutés en terre cuite, et représentant des cavaliers de l'époque assis sur leurs chevaux.

Ces fouilles prirent une cinquantaine de jours, et nous pûmes remplir un wagon des objets que nous en avions retirés. Une année entière fut consacrée à leur classification, et à présent ils ornent une des salles du Musée du Gouvernement Général de la Corée.

Outre les objets trouvés dans le cercueil et qui paraient le défunt, le même tumulus nous en donna quantité d'autres analogues, tant à l'intérieur du cercueil que dans la chambre funéraire. C'est ainsi que nous en retirâmes plus de cent ustensiles de formes diverses en terre cuite, une dizaine d'autres en cuivre doré, en argent, et en laque ; enfin deux coupes de verre qui sont des objets fort rares. Comme armes nous y trouvâmes des sabres ornés, des couteaux de différentes grandeurs et trois belles selles dont les parties de cuivre doré étaient bien conservées, de même que des étriers et des mors, et divers autres objets d'apparat. Il est curieux de noter que parmi nos trouvailles figure un chapeau en écorce de bouleau, orné d'un dessin peint, et des chaussures en cuivre doré avec un dessin en relief assez compliqué qui offre tous les caractères du style des Six Dynasties (265-589 après J.-C.).

Chacun de ces objets soulève une multitude de problèmes et pourrait servir de base à une étude spéciale. La particularité de ce tumuli ainsi que du tumulus dit « de la Couronne d'Or », c'est la quantité considérable des objets d'or : bijoux qui paraient le défunt, ou montures des jades et autres pierres précieuses.

Parmi les bijoux on doit citer d'abord la couronne en or provenant du tumulus qui lui doit son nom (*Pl.* XIII) ; ensuite la couronne en or trouvée plus récemment dans le petit tumulus situé dans la ville de Kiöng-chu (*Pl.* XIV). Les deux couronnes sont apparentées par la forme ; la seconde est de dimensions plus petites et d'un dessin moins compliqué. Leur forme dérive probablement des branches fleuries. Le bord en est orné de motifs en orfèvrerie, qui au moindre mouvement de la tête devaient bouger et scintiller. La grande couronne (*Pl.* XIII) comporte en outre dans son intérieur une sorte de chapeau avec de grandes ailes déployées en or ajouré. D'un côté et de l'autre tombent de longs pendentifs, et de plus elle est enrichie de plus de soixante superbes *magatama* (1) de jade. Il n'est pas, pensons-nous, exagéré de prétendre que

(1) *Magatama* : nom japonais de petites pierres précieuses recourbées en forme de canine, dont on faisait des colliers et des bracelets.

parmi les objets du ve siècle de notre ère, cette couronne est une des plus belles du monde entier.

La planche XV représente les objets en or, en argent et en jade trouvés en 1924 dans le même tumulus que la petite couronne de la planche XIV. Elle reproduit les boucles d'oreille pendantes en or massif, trouvées, comme nous l'avons dit, exactement *in situ*.

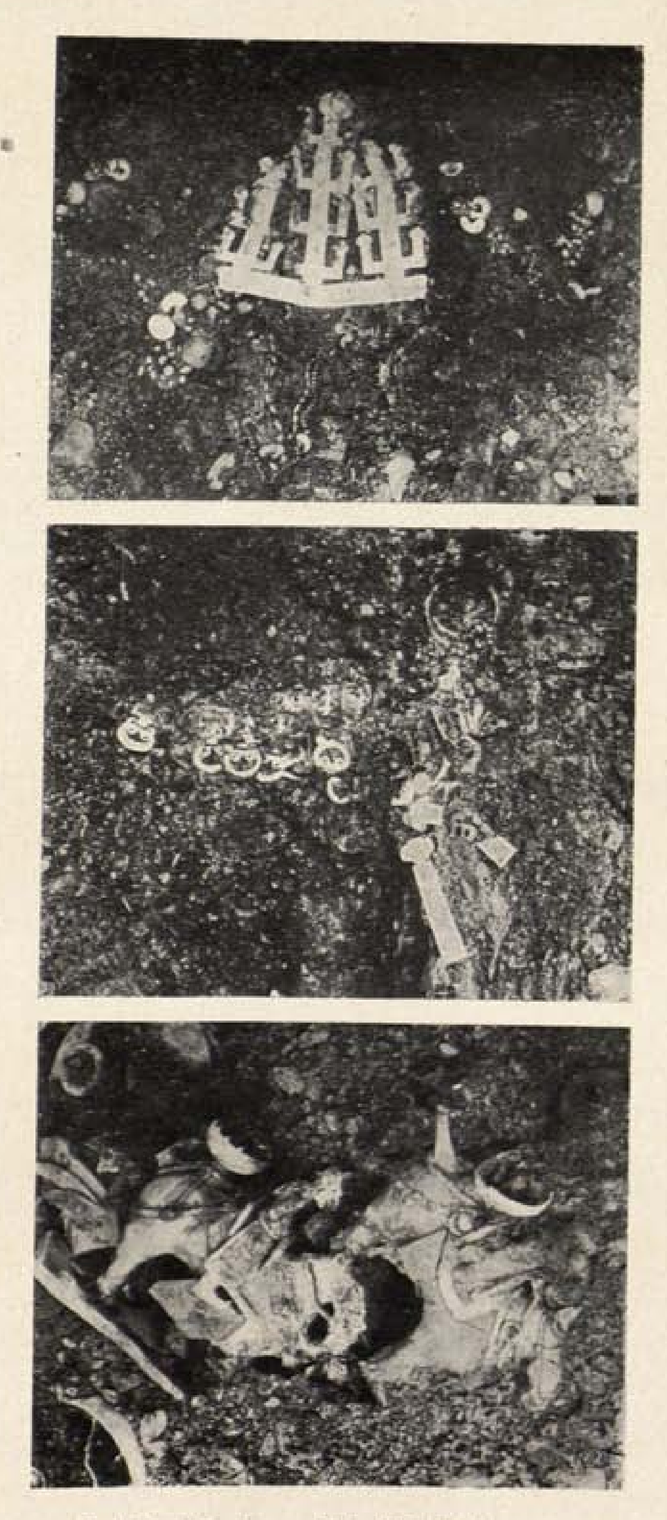
La photographie suivante nous représente d'autres boucles d'oreille et de petits grelots trouvés dans le cercueil à l'endroit de la taille du défunt ; tous ces objets en or massif et ouvragé. Il faut noter les petits morceaux de verre appliqués sur les grelots. En outre de ces bijoux en or, nous avons trouvé encore deux paires de boucles d'oreille dans le cercueil et cinq paires dans la chambre funéraire. Outre les superbes orfèvreries déjà mentionnées qui enrichissaient la ceinture, nous avons encore trouvé des bracelets en or massif avec incrustations de verre, et six bagues en or. Le poids de tout cet or dépasse 4 kilogs. Dans les livres anciens du Japon, le pays de Silla passe pour être riche en or jaune : nos trouvailles justifient cette assertion.

La quantité de jades et autres globules perforés destinés à former des colliers et des bracelets, est considérable. La planche XVI reproduit ceux que nous avons trouvés dans le cercueil à l'endroit de la gorge du défunt. Deux de ces colliers, en cristal de roche, ont un aspect fort moderne, le troisième est composé de globules de différentes sortes, les uns en verre, les autres en or ; au bas du collier pend un *magatama* poli, en une sorte de jade très dur, translucide, de couleur verte, qu'on trouve en Chine dans les monts Kouen-louen. Au Japon, un *magatama* de cette qualité est estimé à 10.000 *yen* (environ 120.000 fr.).

Ces *magatama* que nous avons trouvés en nombre notable n'étaient pas jusqu'à présent connus en Chine ni dans aucune autre région du continent asiatique. C'est seulement au Japon qu'ils se rencontrent en grande quantité. Ils se sont conservés là où des hommes peu civilisés et chasseurs avaient l'habitude d'utiliser comme parure les canines des animaux tués ; plus tard ils employèrent des pierres rares en leur donnant cette même forme d'une canine de fauve. C'était une production du Japon ancien. La découverte de *magatama* dans la péninsule nous permet d'affirmer que dès cette époque lointaine il y avait des échanges de civilisation entre la Corée méridionale et le Japon.

Le fait que ces *magatama* enrichissent des bijoux en or d'une exécution très fine nous confirme que ceux-ci étaient exécutés en Corée même par des artisans qui avaient sous la main ces pierreries et jades recourbés. Nous ne pouvons ici discuter la question en détail ; disons seulement que les dessins trouvés sur les autres objets (de harnachement par exemple) attestent tous une influence de l'art chinois des Six Dynasties (265-589 après J.-C.). C'est là un fait fort intéressant.

Nous regrettons que parmi les objets retirés du petit tumulus il n'y en ait pas un seul qui porte une inscription datée qui nous eût permis de préciser l'époque de tout cet ensemble. D'après les objets en terre cuite, nous consi-



En haut : Partie du cercueil où était la tête du mort.
Au milieu : Partie médiane du cercueil.
En bas : Autres objets enterrés avec le mort.

dérons qu'il faut placer ce tumulus vers le ve ou vi^e siècle de notre ère. La grande quantité de métaux précieux, de pierres courbées et de jade nous fait supposer que la personne inhumée était de sang royal.

Dans ce bref aperçu nous avons parlé seulement des objets en or et en argent, ainsi que des *magatama*, car la place nous manque pour entrer dans une description détaillée de tous les objets mis au jour. Mais avant de terminer ces lignes, nous tenons à signaler aux personnes qu'intéresse l'archéologie extrême-orientale le récipient rare reproduit planche XVII. Il figure un cavalier sur sa monture ; par ses détails, ce modelage nous permet d'étudier le harnachement et le costume de l'époque. Sur la même planche nous donnons la photographie d'un bol en verre, dont la grande beauté de forme atteste le goût raffiné de cette époque.

Le Gouvernement Général de la Corée continue les fouilles systématiques : nous pouvons espérer que de nouvelles découvertes viendront enrichir notre connaissance de cette ancienne civilisation qui témoigne des influences les plus diverses.

Paris, février 1926.

Sueji UMEHARA.

(Traduit par S. ELISSÉEV)

NOTES SUR L'ESTHÉTIQUE INDIENNE

à propos d'un article de H. OLDENBERG

Peu d'années avant sa mort, H. Oldenberg consacrait une étude à l'examen des *Termes védiques désignant le beau et la beauté* (Die Vedischen Worte für Schön und Schönheit und das vedische Schönheitsgefühl). Ce travail, paru au moment où finissait la guerre, ne semble pas avoir attiré l'attention des amateurs français d'art indien. Les réflexions qui vont suivre, si indépendantes qu'elles soient du jugement d'Oldenberg, ne manqueront pas leur but principal si elles incitent quelques personnes à lire ce précieux article, qui vit le jour dans les *Nachrichten* de Göttingen (Berlin, 1918, p. 35 à 71).

Le terme le plus caractéristique est *çrî*, qui, avant de désigner une déesse, connotait au propre l'éclat. On vante l'éclat de la jeunesse, l'éclat de la gloire. A dire vrai, gloire en est synonyme, car ce mot convient, comme çrî, à la majesté royale autant qu'à la splendeur solaire. L'affinité du monarque et de l'astre ardent remplit les théories de la souveraineté : elle obsédait Babur non moins que notre Roi-soleil. L'Inde a cru que la loi, civile ou religieuse, est « mise en mouvement » comme l'astre solaire. Une constante influence iranienne explique ce prestige de la lumière, prestige tel que l'être même se définit par la clarté (sattva), que la connaissance se justifie par la luminosité du principe connaissant, que les dieux sont par essence les brillants ou les célestes (devas), enfin que le salut consiste à restituer la translucide pureté de l'esprit.

Çrî, devenue déesse, se nomme *Laksmî*. Mais le sens propre de ce nom est signe, marque. L'*Atharvaveda* parle de signes défavorables (pâpî), et d'autres de bon augure (pu*n*yâ). Cette acception témoigne de tout un aspect de l'esthétique indienne, sur lequel nous avons insisté dans un article antérieur paru ici même (1). Le beau, c'est le « remarquable », ce qui se reconnaît à des « marques » définies d'avance. De même que le vrai se détermine par application de connaissances-types, la beauté se trouve réalisée dans la mesure où l'art plastique informe une matière selon certains canons relativement *a priori*, que nous autres dirions conventionnels, que l'Inde tient pour inhérents à

(1) « Une connexion entre l'esthétique et la philosophie de l'Inde : La notion de pramâna ». Mars 1925, page 6.



Couronne en or découverte en 1921.

l'essence des choses, mais qui ne s'extraient point de l'observation du donné sensible.

Avec ces deux notions : l'Eclat et le Remarquable, toutes deux d'origine védique, nous atteignons le fond de l'esthétique indienne. La preuve en est que, lorsqu'on précisa l'idéale forme humaine en représentations figurées du Bouddha, on prit pour règles ces deux principes : une irradiation solaire, une conformité à des laksaṇas ou signes caractéristiques du personnage. Puis l'esthétique bouddhique se mua en esthétique brahmanique, avec d'autant moins de difficulté que l'orthodoxie retrouvait ainsi une foncière inspiration des *Vedas*. Les rois, les dieux, devenaient objets de représentation plastique pour autant qu'ils revêtent un « corps de gloire » aux dimensions, aux proportions établies par des mensurations traditionnelles. La grâce des femmes tient à la « splendeur » de leurs formes, si elles possèdent, par exemple, des bras en arc-en-ciel, des cuisses en trompes d'éléphants, des yeux dessinés en cyprins.

Cette « conformité » à des « formes » consacrées, nécessaire à l'impression de beauté, est si peu un fait courant de l'expérience, ou est tellement une prescription *a priori*, imposée par une scolastique traditionnelle, que l'on admire et s'étonne (*vapus*) quand il arrive à la nature, comme par hasard, de la refléter. Le beau apparaît symptôme de bonne fortune ; il y a de la chance, du bonheur dans la rencontre d'une forme belle. Ce trait appartient aux concepts de *kalyâna* et de *çubha* comme au concept de *çrî* ; il prédomine dans l'acception de *bhadra*. Naïf aveu de cette vérité, que le jugement esthétique prononce selon des canons conventionnels, non d'après l'observation immédiate de la nature.

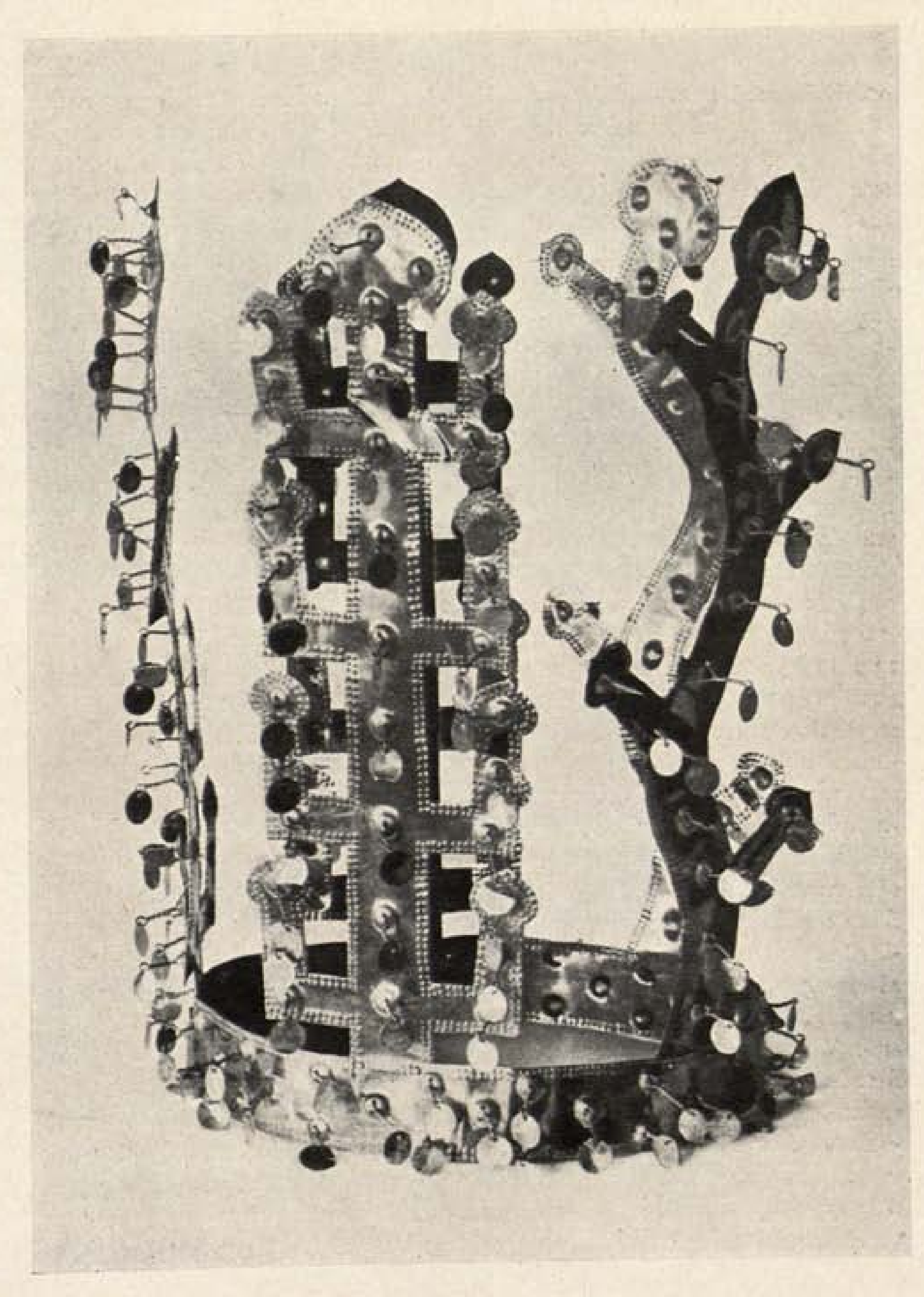
Le prestige de *rûpa*, l'aspect extérieur, s'explique par le brillant, la splendeur (*çrî, çubha, citra*), notions susceptibles de s'étendre à toutes les données sensibles, mais surtout adaptées à l'ordre du visible. L'affinité de l'or avec le soleil, celle de la lune avec l'argent, celle du diamant avec la lumière : voilà de quoi justifier le bric-à-brac, la joaillerie, et une foison de métaphores littéraires dont s'enchante l'esprit hindou. L'éclat implique le rayonnement, la bigarrure (*citra*) devenue expression de richesse, de fortune. Les complications, les surcharges de l'*alamkâra* témoignent de la même mentalité ; aussitôt nous retombons dans l'autre notion fondamentale, car l'« action d'orner » consiste à parer un être des attributs qui lui sont adéquats, nécessaires et « suffisants » (alam) selon les conventions sacro-saintes. Avant de s'appliquer à la littérature, alaṁkâra, quasi synonyme de laksaṇa, signifie les ornements caractéristiques d'un type consacré (1). Depuis l'âge des *r*sis védiques jusqu'à l'époque de Kâlidâsa, et *a fortiori* jusqu'à nos jours, l'Inde ne semble pas avoir conçu d'autre patron de beauté que la double inspiration attestée déjà dans le *Rj* : ou le chatoiement qui éblouit les sens, ou la représentation correcte qui

(1) Ainsi : « Buddhâlaṁkâravyûha », « pûrvabuddhânupasmṛtyasangâjñânâlokâlaṁkâra », *Lalitavistara*, chap. I.

satisfait l'intellect (*manas*), comme l'accomplissement du rite satisfait à la règle (dharma). Sensualité ou réalisation d'abstractions.

L'art indien se trouve de la sorte bien éloigné non pas tant, peut-être, de ce que fut l'art européen, que des esthétiques occidentales et modernes. L'artiste se conduit en copiste de types fixés dans l'abstrait, ou en artisan voluptueux, plutôt qu'en créateur. Comment s'en étonner, puisque la civilisation à laquelle il appartient prise non l'originalité, mais le conformisme? L'attrait chatoyant du sensible n'est, au fond, que *mâyâ*, illusion ; voile artificieux qui cache plus qu'il ne manifeste la réalité. Le tissage de ce voile est du ressort non de l'art, mais de l'ignorance, ou, si l'on préfère, des désirs égoïstes, qui détournent l'homme du vrai. Ce qui correspond, tant bien que mal, à cette démiurgie que nous autres supposons chez l'artiste, c'est le *sâdhana* religieux, cette fabrication par les rites d'un monde plus apte que le monde sensible à satisfaire les exigences de la spiritualité. Si quelque notion embrasse à la fois mâyâ et sâdhana, on la trouverait en *lîlâ*, ce jeu par lequel l'absolu nous déçoit de ses fantasmagories, afin de pouvoir nous convertir à sa loi, nous sauver par sa grâce. Mais celui qui nous trompe pour nous éclairer, celui qui, à la fois, nous asservit et nous délivre, et qui ne peut faire l'un que parce qu'il fait l'autre, ce n'est point le génie humain, c'est l'Etre suprême. A notre gré, l'Inde se fit une trop modeste, ou une trop grandiose conception de l'art.

Paul MASSON-OURSEL.



Couronne en or découverte en 1924.

CLAUDE MAITRE

Claude-Eugène Maitre naquit à Louhans (Saône-et-Loire), le 4 mai 1876. Dès l'enfance, il se distingue comme un travailleur et accomplit brillamment ses études au Collège de Louhans. Il passe ensuite au lycée de Lyon pour continuer et finir ses études secondaires au lycée Henri IV à Paris. En 1895, il est reçu à l'Ecole Normale Supérieure et trois ans après il en sort avec le nº 1 et passe son concours d'agrégation de philosophie à la Sorbonne. La même année, c'est-à-dire en 1898, il obtient une bourse de voyage autour du monde. Il visite les Etats-Unis, puis le Canada, mais se sont les pays de l'Extrême-Orient qui l'attirent. Il visite les Indes, l'Indochine et s'attarde au Japon. L'ancienne civilisation, la courtoisie des habitants, le charme paisible de ce pays le séduisent et dans son âme se forme le désir d'y revenir un jour.

Rentrant à Paris après 18 mois d'absence, il fait une suppléance au lycée Condorcet et ensuite devient professeur de philosophie au collège Rollin, mais la carrière pédagogique ne lui donnait pas satisfaction et ses idées se dirigent vers cet Orient lointain qui l'a charmé dès son premier contact. Le 30 juillet 1901, il prononce le discours à la distribution des prix du collège Rollin. « L'utilité des voyages, commence-t-il, est depuis Montaigne, un thème bien classique et bien rabattu». Ensuite, racontant son voyage autour du monde : « Ma mémoire, dit-il, revient et s'attarde avec le plus de complaisance et de tendresse sur ce lointain et poétique Japon dont tous les voyageurs ont subi le charme pénétrant. Nul autre pays ne ressemble à celui-là». — Plus loin, il continue : « Sur cette île, que son éloignement et son isolement ont défendue si longtemps contre notre curiosité et notre influence, s'est développée une civilisation unique, la seule qui en dehors de toute action des races blanches, ait atteint ce degré d'équilibre et de perfection». Ces paroles nous montrent nettement quelle était l'attitude de Cl. Maitre envers le Japon.

Par arrêté du 29 décembre 1901, il était nommé pensionnaire de l'Ecole Française d'Extrême-Orient. Il quitte Paris pour se rendre en Indochine, mais il y reste fort peu et se dirige vers le Japon où il consacre tout son temps à l'étude de l'ancienne histoire de ce pays et de son art à l'époque de l'introduction du bouddhisme.

Il publie à la Librairie de l'Art Ancien et Moderne un article sur *L'Art du Yamato* où il étudie surtout le temple Hôryûji, l'architecture, les anciennes fresques et la sculpture bouddhique de ce sanctuaire. Avec beaucoup d'éru-

dition Cl. Maitre démêle les traces de l'inspiration chinoise, coréenne, hindoue ou indigène. Sa connaissance des textes historiques japonais lui permet de voir clair dans l'ambiance historique où les artisans groupés en corporations héréditaires, hiérarchisées, appelées *Be*, jouaient un rôle très important. A la page 5 de cet article, il dit avec beaucoup de raison : « Lorsque le bouddhisme et avec lui la civilisation occidentale furent introduits, de nouvelles corporations se constituèrent pour répondre à des besoins nouveaux. On n'en pouvait recruter les éléments sur place : mais le continent envoya au Japon, avec des œuvres et des modèles, des artisans et même des corporations entières d'artisans. C'est au sein de ces corporations que les ouvriers indigènes, admis sans doute en nombre croissant, se formèrent peu à peu et devinrent enfin capables de se passer de leurs maîtres étrangers. Ce ne serait pas assez de dire que l'art japonais est sorti de l'art sino-coréen par imitation et par influence : il y eut de l'un à l'autre passage naturel, continuité ininterrompue. L'existence de ces corporations d'abord entièrement composées d'étrangers, puis dirigées encore par des étrangers, enfin complètement japonaises, fait ainsi mieux comprendre la perfection presque immédiate de l'art japonais, l'absence de toute période intermédiaire de recherches et d'essais infructueux ».

C'était là une mise au point importante. Les influences étrangères dont on a toujours beaucoup parlé, étaient démontrées manifestement par la présence de ces corporations d'artisans étrangers.

En rangeant les notes et les papiers qu'a laissés Cl. Maitre, j'ai pu voir que cette question des influences étrangères l'intéressait beaucoup, car le beau volume de Yoshida Tôgô sur l'histoire des relations de la Corée et du Japon s'y trouvait traduit presque en entier. Tous les passages des anciens textes concernant les étrangers arrivés au début de l'histoire au Japon avaient de même été relevés par lui.

En 1902, il publie dans le Bulletin de l'Ecole une note bibliographique fort intéressante sur la nouvelle édition du Tripitaka chinois au Japon. En 1903, il revient à Hanoï et publie dans le numéro d'octobre-décembre 1903 du Bulletin de l'Ecole un remarquable article sur *La littérature historique du Japon des origines aux Ashikaga*. Le chapitre III, consacré à la transmission orale des légendes et aux *Katari-be*, est un modèle d'érudition. Grâce à sa grande lecture, Cl. Maitre est arrivé à expliquer le terme *ama-koto-uta*, qui jusqu'alors était obscur. « La transcription traditionnelle de cette formule « est *Ama-koto-uta*, expression tout à fait obscure, dit M. Chamberlain, et dont « les commentateurs ont donné des interprétations diverses ». Celles de Mabu- « chi, de Motoori et de Moribe, qu'il cite en note, sont non seulement diver- « gentes, mais également déconcertantes. Or le *Seishiroku* nous apprend que « le nom complet des *Katari-be* était *Ama-koto no muraji*, ou d'après une autre « lecture plus autorisée, *Ame no Katarigoto no muraji*. Dès lors le sens de la « formule du *Kojiki* : *Ama-koto-uto* devient parfaitement clair, si l'on trasncrit : « *Ame no katarigoto no uta*, et si l'on entend : « Ce sont des poèmes que chantent « les Kataribe ».



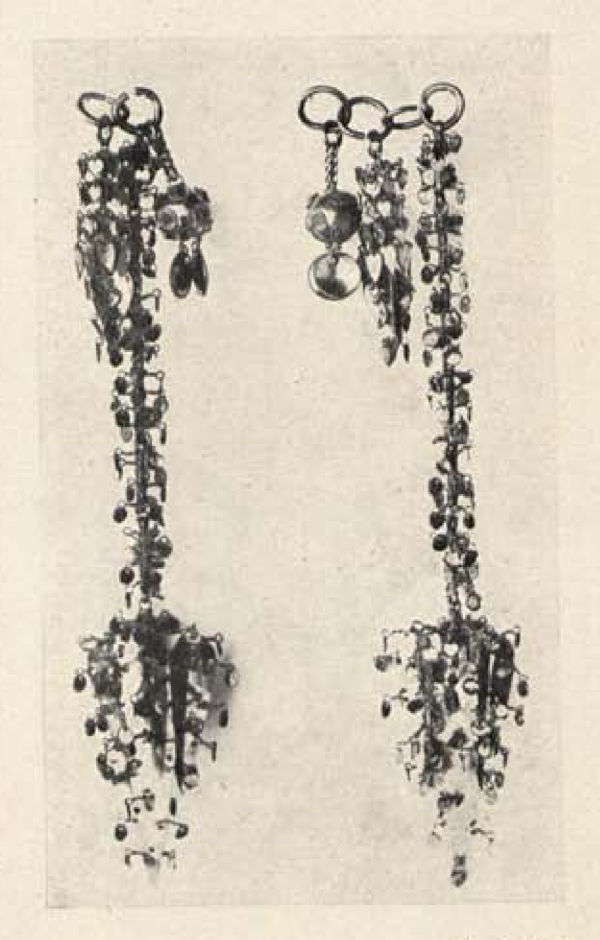


Planche XV

Nous nous bornons à cette citation pour montrer comment la pensée logique et une grande connaissance des anciens textes japonais permettaient à Cl. Maitre de résoudre le problème que M. Chamberlain déclare « incompréhensible ».

En 1904 il fait paraître dans le même Bulletin un article de 25 pp., très documenté et fort intéressant, intitulé : *Les origines du conflit russo-japonais.*

A ce moment il quitte de nouveau l'Indochine pour se rendre au Japon où il s'adonne à des nouvelles études et effectue des achats de livres importants pour enrichir la bibliothèque de l'Ecole. Par arrêté du 21 juin 1905, Cl. Maitre est nommé professeur titulaire de japonais à l'Ecole Française d'Extrême-Orient, et, deux ans après, Directeur.

S'intéressant aux problèmes de la colonie qu'il habitait il fait paraître dans le nº 64 de la *Revue Indochinoise,* du 30 août 1907, un article sur l'enseignement indigène dans l'Indochine annamite. Il continue ses études de textes historiques japonais et en même temps se sent attiré par l'étude de l'histoire de l'Indochine. Son poste de directeur ne lui laisse pas beaucoup de loisirs pour mettre au point et faire publier ses travaux, surtout comme il consacre beaucoup de temps aux deux musées d'art khmer et d'antiquités indochinoises, celui de Phnom-Penh et celui d'Hanoï.

En 1914, il revient en congé en France. La guerre éclate et il reste à Paris. Il est mobilisé dans le ravitaillement où après diverses affectations il occupe le poste du Directeur-adjoint. Il reçoit à titre militaire la distinction de Chevalier de la Légion d'Honneur et la Croix d'Officier de l'Ordre de Léopold.

En 1921, il fait une conférence au Musée Guimet sur la sculpture bouddhique au Japon, et l'année suivante, une autre sur l'architecture japonaise où il fait observer que les problèmes de cet art architectonique étaient différents de ceux qui avaient préoccupé l'Occident, car le souci de la voûte n'existait pas.

En 1923, il est nommé Conservateur-adjoint du Musée Guimet ; tout son désir est de se plonger de nouveau dans les études japonaises. Au mois de décembre, il commence avec la collaboration d'autres japonologues la publiaction de la Revue *Japon et Extrême-Orient.* Dans le premier numéro il écrit l'article *Japon et Russie* qu'il signe Vergnaud, nom de sa mère ; dans le même numéro il publie des traductions de poésies japonaises sous le titre *Nocturnes japonais,* ainsi que la chronique qu'il poursuivra dans tous les numéros suivants. Dans le 2e numéro, il fit paraître un article sur le vicomte Takahashi, signé également Vergnaud. Dans le numéro 4 paraît son article intitulée *Un japonologue français* : *Noël Péri* ; reproduction avec quelques modifications, d'une notice parue dans le Bulletin de l'Ecole Française, t. XXII.

Dès le mois de mars 1924, il commence à se sentir fatigué et souffre des crises d'asthme, mais il continue à travailler. Epuisé par la maladie intermittente, il a voulu quand même collaborer aux *Etudes Asiatiques,* volume publié à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de l'Ecole Française de l'Extrême-Orient dont pendant sept ans il fut directeur. Par une force de

volonté extraordinaire il travaille tous les soirs et arrive à envoyer à temps le manuscrit à l'imprimeur. Intitulé *Une Inscription japonaise de l'an* 623, c'est un article fort intéressant, très documenté et qui met au point le problème des *nengo* au Japon. Il indique en effet, l'indécision qui présidait à leur emploi.

Le 3 août 1925, au matin, Cl. E. Maitre est mort. La France a perdu un grand japonologue, un savant qui pouvait encore enrichir beaucoup nos connaissances sur l'Extrême-Orient.

Dans cette étude, qui n'est qu'un bref relevé de l'œuvre scientifique de Cl. Maitre, nous n'avons pas parlé de sa personnalité charmante et qu'il nous a été donné de bien connaître au cours de notre constante collaboration de ces dernières années. C'était un amateur de toutes les belles choses, de la bonne littérature, de la musique moderne, un collectionneur et bibliophile éclairé, un esprit clair et universel, que ceux qui l'approchaient ne manquaient jamais d'apprécier de plus en plus.

Serge ELISSÉEV.



Colliers en cristal de roche.

DEUX GRANDES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES EN CORÉE

Collier composé de globules en verre et en or.

Planche XVI

POÈMES DU VIEUX JAPON

I. — LA LÉGENDE D'URASHIMA

C'est le printemps. Des brumes enveloppent la rive de Suminoyé, et me voici rêvant au bord des vagues.

Les jonques se balancent. Je songe à l'histoire, vieille comme le monde, d'Urashima le pêcheur qui partit gaiement, un jour, pour la pêche du *Taï*.

Mais sept lunes se sont tour à tour levées et couchées. Le pêcheur n'est point revenu. Il a ramé par delà les océans.

Il a rencontré la fille du Roi des Abîmes. Elle l'a entraîné jusqu'au Pays-toujours-verdoyant, et tous deux, les doigts unis, ils ont visité le Palais des Merveilles.

C'est là que la beauté et la jeunesse éternellement résident ! C'est là qu'il est doux, très doux de vivre !

Mais Urashima dit : « Je reviendrai demain, Bien-Aimée ; aujourd'hui, « laisse-moi revoir ma demeure, et mon père, et ma mère. »

La Bien-Aimée a répondu : « Prends ce coffret. Mais si ton amour me « reste fidèle, ne l'ouvre pas.

« Ne l'ouvre pas, je t'en conjure, si tu veux retourner au Pays-toujours-« verdoyant. » Et voici qu'Urashima a ramé jusqu'aux rives de Suminoyé.

Où donc est son village natal ? il n'aperçoit que maisons inconnues. Où donc est le toit maternel ?

« Hé quoi, dit-il, à peine l'espace de sept lunes, et les choses de mon « enfance ne sont plus à leur place ? Et la barrière de bambou s'est évanouie ?

« Si j'ouvrais le coffret de ma Bien-Aimée, peut-être mon village et ma « maison me reviendraient-ils comme je les ai quittés ? »

Il soulève le couvercle. Un épais nuage d'argent s'échappe du coffret et s'envole vers le Pays-toujours-verdoyant.

Urashima pousse de grands cris. Il déchire les manches de sa tunique ; il danse avec la frénésie du désespoir. Il tourne longtemps en rond.

Un frisson le secoue. Ses cheveux ont blanchi soudain. Des rides profondes creusent son jeune visage.

Son souffle se ralentit. Son souffle quitte ses lèvres. Et je songe au village disparu des rives de Suminoyé.

(Anonyme).

II. — POÈME D'AMOUR

Près du chemin de Karu survolé par des canards sauvages, demeurait alors ma Bien-Aimée. Mon âme n'avait qu'un désir, celui de la retrouver ! Mais des regards jaloux s'opposaient à nos rencontres.

Malgré la route longue et difficile, je ne songeais qu'à notre amour. Comme le marin se confie à son navire, comme l'étang profond se confie aux rocs froids mais pleins d'un feu secret, je me confiais à cette passion ardente et cachée.

Hélas ! le soleil de mon ciel s'est obscurci ! La lune de mon ciel s'est voilée ! Pareil à l'automne qui perd l'orgueilleuse parure de ses feuillages, pareil à la rosée qui s'évapore quand vient le matin, mon amour n'est plus mon amour.

Le messager apporte la nouvelle. J'entends des mots qui transpercent mon cœur plus sûrement que les flèches acérées de l'arc d'ivoire. Je ne trouve ni réponse ni sujet de consolation.

Aux portes de Karu, j'écoute !... Je crois reconnaître sa voix... Sa voix douce et grave, je crois la reconnaître ! Mais ce n'est là que le cri des oiseaux prenant leur vol à travers Unebi et s'en retournant aux mirages des grands lacs.

Je croise des pèlerins et je scrute leurs visages, mais jamais nul visage ressemblant au sien ne m'apparaît. Mes pieds las trébuchent sur des cailloux insensibles. Je vais devant moi, les yeux noyés de larmes... Je redis le nom de ma Bien-Aimée... Vainement je l'appelle en remuant ma manche !

(Hitomaro)

III. — LA LÉGENDE DE LA VIERGE D'UNAI

Dans le village d'Ashinoya vivait la vierge d'Unaï, dont la beauté restait cachée à ses plus proches voisins.

Car ses parents la tenaient enfermée comme l'enfant de huit ans (1) ; dont les cheveux flottent encore sur les épaules. Mais voici qu'on avait relevé ses nattes.

Et les jeunes hommes se languissaient de découvrir son clair visage, aussi voilé que la chrysalide dans sa gaine soyeuse.

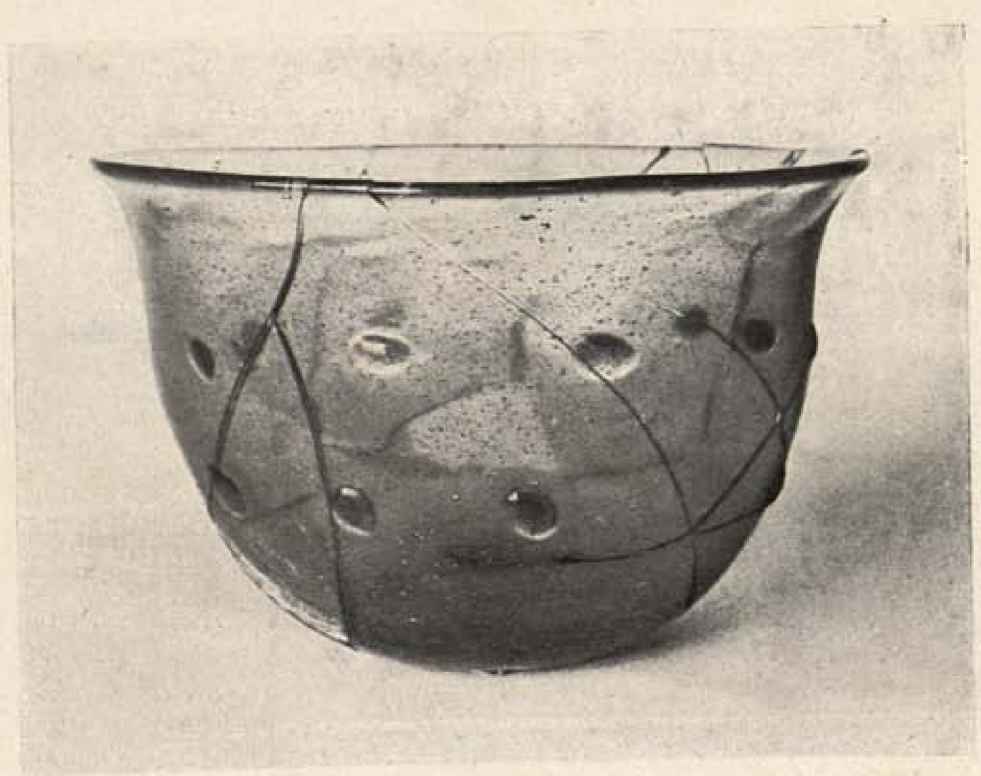
Ils se réunirent devant sa maison, criant : « Je l'épouserai ! » Les deux plus fiers garçons de Chinu et d'Unaï étaient là.

Et tous deux, saisis d'un amour jaloux, ils firent le serment de la prendre pour femme. Chacun d'eux serrait la poignée de son sabre et portait un carquois plein de flèches.

Chacun d'eux s'était muni d'un arc de bois blanc comme neige. Et leurs yeux lançaient des flammes de défi.

---

(1) L'ancienne coutume japonaise était de relever les cheveux des filles lorsqu'elles atteignaient l'âge de huit ans.



En haut : Vase figurant un cavalier.
En bas : Bol en verre.

« Pour elle je ne craindrais ni l'eau ni le feu, » clamaient-ils. La vierge avait entendu leurs paroles. A l'oreille de sa mère elle murmura :

« Hélas ! faut-il que moi, pauvre fille, j'aie inspiré pareil désir ! Je n'épou-
« serai pas celui que j'aime. A quoi me sert de vivre ?

« A quoi me sert de vivre, en vérité ? C'est dans le Yomi-Yoru (1) que
« j'attendrai l'issue de ce cruel combat ! » En achevant ces mots, elle mourut.

C'est dans un rêve, au prétendant de Chinu, que son visage, une nuit, fut montré. Il la suivit dans le Royaume nocturne, et son rival fut laissé seul sur la terre.

Seul, il hurle et grince des dents, il tend ses bras à des ombres fuyantes ; il danse, en proie au désespoir le plus sauvage.

« Je ne la céderai à personne, jure-t-il, car je vaux bien celui de Chinu
« qui me disputa ma Bien-Aimée ! » Il se transperce alors d'un coup de sabre et rejoint son rival au Yomi-Yoru.

Les villageois se sont assemblés. Ils décident d'élever un monument digne de célébrer cette histoire. La vierge, à jamais, dormira entre ses deux amants.

Et mes yeux, une fois encore, se sont mouillés de larmes. Les deux fiers garçons que jamais ne vis, je les pleure comme des compagnons.

(Mushimaro)

IV. — LE DEUIL DU POÈTE

Les trésors que doivent préférer les mortels sont au nombre de sept (2), mais je les méprise ! Un seul trésor était capable de charmer mes yeux.

Mon fils qui commençait sa joyeuse journée avec le soleil, qui jamais ne s'éloignait de moi, et qui me faisait partager ses jeux enfantins !

Quand l'ombre envahissait la maison, il prenait ma main, disant : « J'ai sommeil. Entre toi et ma mère, je voudrais dormir. »

Sa douce voix gazouillait à mon oreille. Je le contemplais longuement. Je l'imaginais grand et fort comme un jeune homme.

Pareil au marin qui se confie à son navire, je le confiais à la vie. Mais une tempête a soufflé et ma barque a fait naufrage.

J'ai saisi entre mes doigts la sphère du miroir magique. J'ai serré autour de mon bras ma manche aisée. J'ai prié les dieux avec des larmes de désespoir.

Vaines prières ! J'ai frappé ma poitrine. J'ai dansé avec frénésie. J'ai gémi et j'ai clamé hautement ma douleur !

(Omi-Okura).

Traduction de la Baronne de BRIMONT

---

(1) « Le Yomi-Yoru, dit Motoori, savant en Shintô, est un royaume souterrain où vont, sans distinction, tous les hommes, après leur mort. »

(2) L'or, l'argent, l'émeraude, le cristal, le rubis, l'ambre et l'agate.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

George RŒRICH. *Tibetan Paintings*, in-4°, 95 pp., XXVIII pl. — Geuthner, Paris, 1925.

Ce livre est le résultat d'un séjour de plus d'une année aux Indes, près de la frontière tibétaine. Le jeune orientaliste nous décrit les peintures tibétaines reproduites dans les planches ; c'est un travail consciencieux et qui nous fournit des données nouvelles. Les premières pages sont consacrées à un aperçu général des origines de la peinture au Tibet, ainsi qu'à une esquisse de l'histoire de ce pays, afin que le lecteur puisse mieux débrouiller les influences étrangères qu'a subies cet art. M. Rœrich indique l'influence du type de Bouddha gandhârien de basse époque, celle aussi des peintures népalaises qui servaient de modèles aux artistes tibétains, et dit encore quelques mots des influences hindoues dans la sculpture tibétaine. Mais ce qui nous a surpris, c'est l'affirmation de M. Rœrich (p. 14) que la Chine n'aurait pas exercé une forte influence sur la peinture tibétaine. Jusqu'à présent c'est le contraire qu'affirmaient des travaux comme ceux de M. Hackin*; il suffit d'ailleurs d'examiner les paysages qui entourent les personnages — divinités ou moines — représentés par les peintres tibétains. Nous avons lu, avec un intérêt particulièrement vif, les pp. 16 à 20, consacrées à la description des procédés des miniaturistes tibétains, que l'auteur a vus à l'œuvre dans leurs ateliers. On regrettera que, dans la description des planches, les indications iconographiques soient un peu sommaires, que l'analyse du style manque entièrement, et que le symbolisme des couleurs, pourtant bien établi dans l'iconographie lamaïque comme dans la peinture de la secte Shingon, soit non seulement insuffisamment indiqué mais même mis en doute. Le volume n'en est pas moins fort intéressant et servira de bon guide aux amateurs de l'art tibétain.

S. ELISSÉEV.

B. Y. VLADIMIRTSOV, *Cingis Han*, Etudes de Z. I. Crzebin, Berlin ; Pétrograd, Moscou, 1922, 175 pages, in-8°.

L'intérêt du public pour l'histoire de l'Asie Centrale et de l'Extrême-Orient s'accroît de jour en jour, et le livre de Vladimirtsov est de ceux qui, dans ce domaine, ne peuvent manquer d'attirer l'attention du monde érudit.

Le *grand Khan Gengis*, c'est on le sait, ce personnage extraordinaire qui créa au XIIIe siècle, l'énorme empire Mongol, s'étendant presque sur toute l'Asie et une partie de l'Europe. Ce « barbare génial » est arrivé à unir, ou plutôt à mettre en contact les civilisations de l'Extrême-Orient et celles du Proche-Orient. Les différents peuples de l'Asie qui furent vaincus par les Mongols commencèrent dès le lendemain de la conquête à s'intéresser à l'histoire de ces peuples nomades et à celle de leurs chefs. Les savants et les historiens de la Chine et de l'Asie Centrale, ainsi que ceux de l'Arménie et de la Géorgie,

ont consacré plusieurs ouvrages aux Mongols, à leurs invasions et à la famille Gengiskhanide.

Ces divers éléments ont été utilisés par Vladimirtsov et le volume que nous avons sous les yeux est richement documenté, en pleine connaissance de toutes les sources historiques.

Au début, l'auteur nous parle de la vie des Mongols au XIII[e] siècle, de leur organisation en tribus et de leur division en trois classes : « L'aristocratie des steppes », le bas peuple et les esclaves. En 1155, dans la famille d'un aristocrate du steppe, Yesugai Bagatur, vint au monde un garçon auquel on donna le nom de Tenujin et qui devait devenir plus tard le grand Gengis Khan. L'enfance et les années de jeunesse de Gengis sont décrites par Vladimirtsov de la manière la plus vivante. Ce fut au cours de ces années d'épreuve que se trempa le caractère du conquérant. L'auteur nous montre à quel point l'âpre lutte qu'il eut à soutenir contre ses rivaux contribua à forger la personnalité du futur Khan. Cette vie de combat quotidien, cette succession d'aventures dramatiques au cours desquelles il faillit plusieurs fois perdre la vie, le persuadèrent que, plus forte que sa volonté personnelle, planait au-dessus de lui la volonté suprême du « ciel éternellement bleu » ; notion qui devait inspirer le rôle de « représentant du Ciel » que s'attribuèrent le conquérant du Monde et ses premiers successeurs.

Sous une forme très pittoresque, l'auteur nous raconte comment le futur Khan s'éleva dans l'aristocratie mongole pour arriver, à la fin, à être élu « qagan » et recevoir le nom de Gengis Khan. Dans les chapitres suivants, Vladimirtsov nous décrit de quelle manière Gengis Khan unifia la Mongolie, et comment il entra en lutte avec ses voisins pour devenir en 1206 l'empereur de tous les Turco-Mongols.

La campagne de Gengis Khan en Chine, son attitude envers l'ancienne civilisation de l'Empire du Milieu, ainsi que son estime pour les lettrés, sont mises en relief avec un remarquable sens historique.

On lira avec non moins d'intérêt le chapitre consacré à l'expédition mongole en Afghanistan et en Perse. Toute l'activité de ce nomade extraordinaire passera ainsi devant les yeux du lecteur.

Le dernier chapitre de M. Vladimirtsov est consacré à la vie privée de Gengis Khan. Une série d'anecdotes nous montre de quelle manière le conquérant luttait contre lui-même, comment il éduquait sa volonté et savait maîtriser sa colère. Le côté intime de la personnalité de Gengis Khan ressort ainsi sous un jour nouveau, et nous devons partager l'opinion de l'auteur que le grand qagan n'était pas, comme tel autre fondateur d'empire, un tyran assoiffé de sang ; c'était simplement le fils de son siècle et de son peuple.

Il y a lieu de rectifier en ce sens les opinions jusqu'ici admises au sujet des « atrocités » de Gengis Khan. Du travail de M. Vladimirtsov, il résulte que le vainqueur de l'empire Khwarizmien ne saurait être à proprement parler, taxé de cruauté systématique. De même, il apparaît bien que les destructions qu'il ordonna étaient motivées par la raison d'Etat et non point inspirées par le seul plaisir de détruire. En résumé, l'ouvrage de M. Vladimirtsov est un travail d'érudition sérieuse, richement documenté et qui nous apporte une conception nouvelle sur le rôle et la personnalité intime du grand conquérant. Il est à remarquer notamment que c'est un des premiers ouvrages où les sources arméniennes et géorgiennes, fort importantes pour cette période, ont été mises à contribution.

S. ELISSEEV.

Bref Compte Rendu de l'Expédition concernant l'Étude de la Mongolie du Nord et de l'Expédition Mongolo-Tibétaine de P. K. KOZLOV. Léningrad, 1925. Edition de l'Académie des Sciences de l'U.R.S.S., 58 pp., 34 pl. hors-texte.

Depuis longtemps déjà dans la presse étrangère sont parues des notes concernant les trouvailles extraordinaires de P. K. Kozlov dans la Mongolie du Nord. Au mois d'août 1925, l'Académie des Sciences a publié les comptes-rendus préliminaires qui permettent d'affirmer que les fouilles ont une importance de premier ordre. Le petit volume abondamment illustré qui paraît aujourd'hui contient cinq comptes rendus.

Le premier article est de M. Kozlov : *La Mongolie du Nord. Les monuments de Noin-Oula*. Après une brève description de la flore et de la faune des régions situées sur les montagnes pittoresques de Noin-Oula, à 100 kilomètres au nord d'Ourga, M. Kozlov nous donne une description générale des *Kourganes*, sous lesquels, à

une profondeur de dix à quatorze mètres, furent aménagées les chambres funéraires. Dans ces chambres, construites en bois et aux murs couverts d'étoffes, était placé le cercueil, fait en bois de mélèze et couvert d'un tapis. Outre les étoffes, des tapis de feutre qui se sont conservés d'une manière remarquable, on a trouvé plusieurs urnes en terre, des ustensiles laqués, des objets en cuivre et des objets en jade. Il est intéressant de noter qu'on a trouvé aussi des tresses de cheveux noirs souples et demi-souples, masculins et peut-être féminins, placés dans des fourreaux de soie. Parmi ces tresses qui, pour M. Kozlov, seraient des talismans, on a trouvé aussi une tresse féminine de cheveux noirs, avec un cordon rouge. D'après les objets découverts, M. Kozlov date les *Kourganes* du IIe siècle avant J.-C.

Le second article est de M. S. A. Reploukhov : *Les fouilles des Kourganes dans les Monts Noin-Oula.* L'auteur nous donne beaucoup de détails sur l'aménagement des Kourganes, sur leurs formes et leur orientation selon les points cardinaux. Il indique aussi que, dans une antiquité reculée, ils furent pillés et les objets emportés par les voleurs. Après avoir donné une description détaillée de la chambre funéraire et du cercueil lui-même, l'auteur nous donne un aperçu de l'inventaire mortuaire par catégories. Au point de vue scientifique, la trouvaille des objets en laque, surtout des tasses, est très importante. Il n'y a point de doute qu'ils sont d'origine chinoise. Sur le fond d'une de ces tasses, nous lisons les deux caractères chinois « Chang lin », ce qui est un nom connu du Palais Impérial. Il est intéressant de noter que des tasses identiques par la forme, comme par la technique, ont été trouvées récemment dans les fouilles du Nord de la Corée (cf. l'art. de M. Umehara dans ce numéro). Il est difficile de dater exactement ces objets, mais il n'y a aucun doute qu'ils appartiennent à la dynastie des Han.

L'importance de ces fouilles consiste dans la grande quantité d'étoffes qui sont brodées ou appliquées et dont les ornements sont tantôt d'origine chinoise, tantôt d'un style apparenté aux objets « scytho-sarmates ». A ce point de vue, bien curieux sont les tapis en feutre, ornés de dessins et brodés de soie. M. Teploukhov pense que ces kourganes sont des tombes datant des Hiong-nou qui, comme on le sait d'après les Annales Chinoises, étaient en relations étroites avant le grand empire voisin.

Le troisième article est de M. G. I. Borovka : *L'importance culturale et archéologique des fouilles.* Cet article très documenté nous donne des réponses au problème des relations de la Chine avec la Grèce et les influences hellénistiques dans l'art chinois avant l'introduction du bouddhisme. Le premier et le plus important résultat de ces fouilles est le fait qu'on peut établir l'existence de la civilisation du type scytho-sibérien dans le bassin de la rivière Sélinga sur le territoire de la Mongolie actuelle. M. Borovka fait une analyse stylistique des dessins, des animaux et des ornements reproduits sur les étoffes qui ont été trouvées dans ces Kourganes et indique que c'est le plus rare et le plus ancien monument de l'art scytho-sibérien exécuté en technique textile. Ensuite, entrant dans une analyse détaillée des ornements, l'auteur nous montre que nous avons devant nous un schéma grec dans le traitement des motifs végétaux. De plus, il considère que les étoffes elles-mêmes sont d'origine grecque et ont été exécutées par des artisans qui habitaient les colonies grecques des bords de la mer Noire.

Une étude détaillée des objets trouvés dans ces kourganes, en particulier du style animalier permet à l'auteur d'arriver à cette conclusion que jadis, tout le territoire qui s'étendait à l'Est, depuis les bords de la mer Noire, la Caspienne et l'Oural jusqu'à la frontière chinoise, à travers la Sibérie Méridionale, et qui, à l'Occident s'arrêtait à l'Iraq, était occupé par des tribus qui avaient une civilisation apparentée entre elles et pour lesquelles jusqu'à présent nous n'avons pas d'autre appellation que celle de Scytho-sibériennes.

Nous pouvons maintenant suivre nettement cet important courant de civilisation, se dirigeant de l'Ouest vers l'Est, depuis les régions de la mer Noire et de la Caspienne, jusqu'à la Sibérie, l'Asie Centrale et même la Chine.

Le quatrième article est consacré au caractère géologique de cette région.

S. ELISSEEV.

760. — *Dans l'Inde* (de Ceylan au Népal) par D. SYLVAIN-LÉVI — Rieder 1925.

Voici une lecture tout à fait attachante. C'est avec beaucoup de vivacité et d'es-

prit, et aussi, croyons-nous, avec une observation très juste, que Madame Sylvain-Lévi* nous raconte le séjour qu'elle fit récemment aux Indes en compagnie du savant que Tagore* avait appelé à la chaire de sanscrit de Santiniketan. Les chapitres consacrés à cette université-oasis semblent raconter un rêve de l'âge d'or, une vision de Puvis de Chavannes ! Pourtant, tous les témoignages se recoupent : il est donc bien vrai que c'est dans cet état de *plain living and high thinking* que vivent tant d'amis hindous et autres que nous avons pu rencontrer à Paris, ou qu'il nous semble déjà connaître grâce à la *Modern Review* et au *Viçva-Bharati Quarterly* ! Quel prodigieux animateur que ce poète qui a su créer dans cette solitude du Bengale un groupement vivant et universel !

Ces souvenirs enchanteurs suffiraient à distinguer ce petit livre de la banalité des récits de voyage. Mais le séjour au Népal n'est pas moins intéressant ; il faut en compléter la lecture par celle du bel ouvrage que M. Sylvain-Lévi * y écrivit vers 1897.

754. — *Les Larmes du Cobra*, légendes de Lanka, recueillies par Enid KARUNARATNÉ, traduites et illustrées par Andrée KARPELÈS*. Un vol. in-16, 9 fr. 60. — Bossard, 1925.

La *Petite Collection Orientaliste* s'est enrichie d'un douzième volume ravissant. On y trouve des contes cinghalais relatifs aux animaux, de courtes descriptions du pays et des gens, des chansons populaires ; tous ces morceaux, très brefs et rédigés avec beaucoup de charme et de simplicité. Dans presque tous résonne je ne sais quelle note un peu mélancolique. C'est un charmant cadeau à offrir aux enfants ; toutefois, ils aiment peut-être encore mieux *Sous les Manguiers*, un autre volume de la même collection, qui est l'idéal d'un livre de contes pour la jeunesse et qu'ils relisent cent fois avec un plaisir toujours nouveau (*experto crede patri* !...) Les grandes personnes achèteront *Les Larmes du Cobra* pour les illustrations qui sont tout à fait remarquables.

756. — *Kim, Ven, Kièou*, roman traduit de l'annamite par L. MASSE. Un vol. 12 fr. — Bossard, 1926.

Nous sommes heureux de recevoir cette coquette réédition d'un petit livre qui mérite de ne point passer inaperçu. Notre *Bulletin* de décembre 1925 contenait précisément une étude sur ce poème qui est la gloire de la littérature annamite. Il est en effet plein de détails charmants, et d'une inspiration très morale. Il faut cependant reconnaître que pour le lecteur européen les personnages n'ont rien d'individuel ; ce sont des types généraux, comme on en trouve dans Térence, par exemple. Aussi le roman a-t-il pour nous quelque chose de lointain et d'irréel. Une brève notice sur le poème et son auteur n'eût pas été superflue.

755. — *Sri Harsha of Kanauj*, a Monograph on the history of India in the first half of the 7th century A. D. by K. M. PANIKKAR. — Un vol. 3 r. 8 as., Taraporevala et Co, 190 Hornby Road, Fort, Bombay.

Un petit ouvrage consciencieux et fort intéressant. Ce Harsha, qui fut un grand monarque, nous est relativement bien connu parce que Hiuan-ts'ang séjourna à sa cour. Son règne représente l'apogée de la culture hindoue, et il ne semble pas que l'auteur exagère en soutenant que son pays était à cette époque le plus civilisé du monde. Ailleurs on pourra trouver ses assertions un peu hâtives, mais cela n'ôte rien à l'intérêt des documents qu'il a réunis. En passant, on verra quelles difficultés on rencontre à tenter d'établir l'histoire de l'Inde, de ce pays qui n'a jamais eu la volonté de lutter contre le Temps !

000. — *Gazetteer Gleanings in Central India*, by Captn. C. E. LUARD, M. A., Bombay, 1908.

Recueil d'articles parus dans l'*Indian Antiquary* que leur auteur, le Colonel Luard, notre aimable conférencier du 6 déc. dernier (v. p. 3 de ce numéro) a bien voulu offrir à notre bibliothèque. Des photographies et des plans accompagnent un texte sobre et précis. On se rendra compte par les notes prises dans la région de Mandasor par exemple, qu'en dehors des monuments bien connus, l'Inde recèle une quantité de fragments intéressants dont le site mériterait dans certains cas des fouilles.

Indian Art and Letters. Le numéro, 3 shillings. — 3 Victoria St., London.

C'est l'organe récemment créé de l'*India Society*. On y trouve le texte des conférences qu'elle a données. Le numéro de nov. 1925, très intéressant, contient celle de M. Sylvain-Lévi* sur l'*Art du Népal*, avec illustrations. Signalons encore l'entrefilet relatif aux *Amis de l'Orient*, de Strasbourg, et la lettre où M. Havell* indique le danger pour l'art hindou des méthodes d'enseignement que nous exposa l'an dernier le capitaine Gladstone Solomon.

753. — Claude FARRÈRE. *Mes Voyages. La Promenade d'Extrême-Orient*. — Un vol. in-8° ill. 16 fr. — Flammarion.

Dans ces conférences faites à l'« Université » des Annales, on retrouve le brio, le talent de donner du relief et de l'intérêt à tout ce qu'il raconte, qui valent à M. Farrère* son légitime succès auprès d'un immense public. Sa littérature nous paraît assez voisine de l'art dramatique. On ne demandera pas à l'auteur de *La Bataille* les précisions scientifiques, les dates, les transcriptions correctes que fournit n'importe quel dictionnaire ; cependant nous devons noter que, dans ce livre, les petites inexactitudes subissent la même amplification que les grandes vérités. P. 63-64, par exemple, nous lisons: « *C'est à peu près deux siècles avant J.-C. que la religion de Brahma parvint jusqu'en Indochine. Elle y régna sans obstacle douze siècles durant. Après quoi survint le Bouddhisme qui supplanta la religion de Brahma. Ce Bouddhisme, c'est le Bouddhisme du* Grand Véhicule, *c'est-à-dire un Bouddhisme très pur, original, non déformé, celui qu'on professe encore au Thibet et à Ceylan, mais nulle part ailleurs, car toute l'Inde pratique actuellement le Bouddhisme du* Petit Véhicule, *moins religieux que superstitieux et fort dégénéré.* »

Qu'il nous soit permis d'apporter quelques rectifications à l'usage des auditrices des *Annales*, et même des *Amis de l'Orient* qui nous interrogent fréquemment sur ces questions :

1° La colonisation spirituelle (et temporelle) de l'Indochine par l'Inde est une question encore obscure ; cependant on peut penser que c'est le bouddhisme que l'Inde envoya d'abord dans la péninsule voisine. La religion des Brâhmanes (plutôt que « religion de Brahmâ ») ne s'exportait point, tout étranger ou tout hindou expatrié se trouvant par définition hors caste. Mais les croyances populaires éparses qui, en se cristallisant, en s'agglomérant, finirent par donner le brahmanisme ou hindouïsme actuel, notamment le vichnouïsme et le çivaïsme, s'accommodaient fort bien de vivre pour ainsi dire aux crochets du bouddhisme toujours très tolérant, et c'est en bon commensal du bouddhisme, nullement en rival, que ce brahmanisme de transition s'installa aux pays cam et khmer (Annam et Cambodge) après escale peut-être aux îles de la Sonde. Les monarques marquaient parfois une faveur particulière au brahmanisme, plus aristocratique et plus politique ; mais le bouddhisme les reprenait vers la fin de leur vie. — 2° Le bouddhisme du Thibet, de la Chine, du Japon, et celui de l'Indochine *ancienne* est bien le *Grand Véhicule* ; mais celui de Ceylan, de la Birmanie, du Siam, du Cambodge actuels est le *Petit Véhicule*. Les orientalistes de formation anglo-saxonne ou protestante lui attribuent volontiers une authenticité, une pureté supérieure à celle du Mahâyâna ; en réalité, il est douteux que l'un soit plus ancien que l'autre, mais ils ont subi des évolutions fort différentes à la faveur d'une séparation géographique. — 3° Enfin rappelons que, depuis au moins dix siècles, l'Inde proprement dite ne compte plus un seul bouddhiste, excepté, si l'on veut, les pèlerins birmans des lieux saints. En chiffres ronds, sur 300 et quelques millions d'habitants, elle compte un quart de musulmans: tous les autres pour ainsi dire appartiennent à l'hindouïsme, subdivisé naturellement en une infinité de sectes. On pourrait faire mention particulière d'une dizaine de millions de sauvages « animistes », d'un million de jaïnas, de cent mille parsis.

756. — Louis LATOURRETTE. *Maitreya* (*sic*), *le Bouddha futur*. — Illustrations et ornements d'après des documents bouddhiques par Andrée SIKORSKA. Un vol. in-12. — Librairie Lemercier, 5, place Victor-Hugo, Paris.

On regrette de trouver sous une présentation recherchée un texte qui est loin d'être irréprochable. L'auteur a sans doute compulsé les principaux ouvrages et les traductions de textes bouddhiques — et, quoiqu'il en dise, personne ne lui

aurait fait grief de citer ses sources, par exemple lorsqu'il emprunte à M. Louis Finot, sans le nommer, plus d'une page de son *Bodhicaryavatara* (*La Marche à la Lumière*) (pp. 156-158) — mais il n'y a pas appris à épeler les mots qu'il emploie le plus souvent, comme *Bodhisattva* qu'il écrit parfois sans *h*, mais toujours avec deux *d*, ni à respecter les opinions qui diffèrent de la sienne. Il s'en prend (en termes si grossiers que nous ne les citerons pas) aux gens qui se méfient plus ou moins des engouements pseudo-orientalistes ; ce volume prétentieux et dépourvu de critique fera justement leur jeu. A quelque point de vue qu'on se place, la religion de Maitreya est peut-être la moins intéressante des innombrables phases du bouddhisme : les mythes y sont dépourvus de relief, la sentimentalité remplace les doctrines ; bref, c'est un piétisme assez plat qui donnerait une pauvre idée des religions orientales. Une monographie critique, historique et iconographique sur ce Bodhisattva serait assurément utile. Mais l'auteur n'a que mépris pour les « abstracteurs de quintessence scientifique acharnés à dégrader la légende et les paraboles » (p. 34). Les dessins de Mme Sikorska sont bien faits.

000. — *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, pubblicati da C. FORMICHI, R. PETTAZZONI, G. TUCCI. — Trimestriel. Abt. (étranger) 40 lire. — Anonima Romana Editoriale, Via Nazionale 89, Rome.

Cette belle revue incorpore le périodique ***Alle Fonti delle Religioni*** et prend la succession de la *Rivista trimestrale*. Les noms de ses directeurs sont les meilleurs garants de sa haute qualité scientifique. Le premier numéro est presque entièrement rédigé par M. Pettazzoni qui étudie longuement la lapidation, et par M. Tucci qui traduit du chinois le *çataçâstra*, ouvrage de controverse mahâyâniste assez aride.

761. — *A Quatre voix*, par Rabindranath TAGORE. Trad. de Madeleine Rolland, précédée d'une étude sur l'auteur, par Romain Rolland. — Un vol. 10 fr. Ed. du Sagittaire, 1924.

Nous ne connaissons pas, loin s'en faut, tout ce que Tagore a écrit en anglais ; depuis *Gitanjali* (*l'Offrande lyrique*) aucune de ses œuvres ne nous avait autant émus que ce roman-ci ; sous la forme d'une histoire contemporaine, parfaitement vivante, il renferme plusieurs larges synthèses emboîtées sans effort les unes dans les autres, et aussi de grandes beautés d'ordre purement littéraire.

Dans sa délicate introduction, R. Rolland met bien en relief la simplicité, le bon sens, l'enjouement, ce quelque chose de lumineux qui rendent la personnalité de Tagore si chère à tous ceux qui ont le bonheur de le connaître.

763. — *On the Sand-dune* by K. S. VENTAKARAMANI. — Ganesh and Co, Madras, 1923.

Ces méditations, auxquelles l'auteur est censé se livrer dans son pays natal, près de l'embouchure de la Kaveri, ont pour sujet la dureté du monde moderne, la hideur de l'industrialisme occidental, etc. Les mêmes plaintes ont été exhalées par des poètes européens, mais nous admirons davantage ceux qui se sont tournés résolument vers l'avenir. Il y a de très jolis morceaux dans ce nouveau volume de l'auteur de *Paper Boats*, notamment les souvenirs d'enfance du chapitre XIII.

762. — *Danses et légendes de la Chine ancienne*, par Marcel GRANET. — 2 vol. 125 fr. Alcan.

Voltaire se représentait la civilisation et la constitution chinoises comme immuablement fixées depuis cinq ou six millénaires, et il faut bien avouer qu'aujourd'hui encore nous nous en ferions une idée assez peu différente sans les livres de M. Granet*. Dans les *Fêtes et Chansons anciennes*, dans *la Religion des Chinois*, et dans le présent ouvrage, il fait revivre une Chine agricole et féodale où nous avons du mal à reconnaître d'emblée l'ancêtre de la Chine citadine et centralisée qui nous est plus familière. Autrefois le travail de l'historien consistait à éliminer autant que possible la légende ; c'est une besogne qu'on peut toujours pousser indéfiniment loin, et le fait demeure insaisissable ; aujourd'hui la critique s'exerce avec plus de profit sur la légende elle-même. C'est la méthode de M. Przyluski* pour éclaircir l'histoire du bouddhisme aux Indes (*La légende de l'empereur Açoka*) ; c'est aussi celle de M. Granet pour reconstituer, au moins fragmentairement, la

Chine du temps de Confucius ou un peu antérieure. Il convient de prévenir les lecteurs de la *Religion des Chinois* que les *Danses et Légendes*, malgré une infinité de détails intéressants et colorés, sont d'une lecture très ardue pour le profane.

L'indépendance de l'art khmer. M. Marchal* proteste contre une remarque (*R.A.A.* Septembre 1923) que nous suggérait un article de M. Groslier*, paru dans *Art et Archéologie khmers.* « Voulez-vous, nous écrit-il, que je vous adresse d'ici un certain nombre de photographies *d'art purement khmer*, dont les originaux existent au Cambodge ? Je vous demanderai en échange de m'envoyer des photographies d'art hindou qui établissent la filiation de mes échantillons khmers. Je vous promets d'avance de m'incliner si les documents photographiques me prouvent que l'art khmer procède de l'art hindou. Mais à mon tour je vous montrerai des échantillons d'art grec, persan, égyptien, assyrien, qui vous démontreront que l'art khmer a *été autant* influencé par les arts en question que par l'art hindou ».

Voilà des faits intéressants, et nous espérons que M. Marchal voudra bien les exposer aux lecteurs de la *Revue des Arts Asiatiques* dans un prochain numéro. Mais nous n'aurions garde d'entreprendre une controverse avec le savant Conservateur des Monuments d'Angkor qui connaît l'art khmer mieux que personne au monde ; nous donnerions même d'avance notre pleine adhésion à son avis sur la matière, si nous étions certains de pouvoir, simples dilettantes, nous placer exactement au même point de vue que lui, archéologue.

Ajoutons que nous n'aurions pas mis de guillemets autour des mots *né spontanément*, si nous avions pensé qu'on pourrait les attribuer à M. Groslier, dans l'article de qui, bien entendu, ces mots ne se trouvent pas.

J. B.

Nouvelle Série, n° 5. **BULLETIN** Mars 1926.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVI[e])

LE PEUPLE PERSAN

Nous avons demandé à M. Hossein Hedjazi de bien vouloir nous retracer en quelques pages la succession des faits historiques survenus en Perse depuis ces dernières années. Cette simple chronologie peut nous aider à comprendre la mentalité actuelle d'une partie des étudiants persans qui entrevoient avec confiance l'avenir de leur pays. Nous réservons d'ailleurs l'indépendance de notre opinion.

Nous savons, en effet, toute la cordialité des rapports entre Français et Persans. M. Hossein Hedjazi est en France depuis cinq ans. A la veille de son retour en Perse, nous sommes heureux de l'accueillir ici avec l'espoir de continuer une collaboration utile pour chacun de nos pays. G. M.

Le peuple persan a l'incomparable avantage d'être essentiellement homogène, doté d'une riche culture originale, ayant derrière lui une longue continuité historique.

La race Iranienne, qui constitue l'immense majorité de la population, occupe le pays depuis l'époque d'Assour et de Babylone. A diverses reprises, elle a formé un puissant état centralisé, notamment dans l'antiquité sous les Achéménides et les Sassanides et, dans les temps modernes, sous les Chahs Saffarides. Cette race, plusieurs fois soumise par des conquérants étrangers, a su assimiler les éléments de leur civilisation, de leur apport ethnique, tout en conservant un caractère national. C'est ainsi qu'en adoptant l'islamisme, elle s'est constitué une croyance particulière : le Chiisme, sorte de protestantisme musulman qui a achevé de la différencier de l'ensemble des pays Sunnites. Cette continuité historique a favorisé le développement en Perse d'une civilisation raffinée, la plus brillante de l'Islam, et d'une littérature qui ont fait de la Perse la France du monde oriental.

A côté de ces éléments forts, la Perse contemporaine renferme quelques germes de faiblesse. La population y est très clairsemée (12 millions d'habitants pour 1.645.000 km. carrés), les ressorts de l'état, si puissants sous les Saffarides, se sont détendus. Le pouvoir y est souvent comme frappé de paralysie. Les croyances chiites, auxquelles la Perse devait son originalité religieuse, ont

apporté dans sa vie morale une sorte d'inquiétude permanente. Autant le Sunnisme arabe ou turc se présente comme une doctrine de certitude absolue, autant le Chiisme, doctrine d'attente et de mysticisme individuel, est propre à entretenir l'angoisse religieuse, l'exaltation morale et l'agitation sociale. Ce milieu chiite d'où était sortie au Moyen âge la secte Ismaelienne produisit au XIXe siècle le Babisme, curieuse doctrine piétiste empreinte d'un libéralisme religieux et d'un humanitarisme révolutionnaire qui le met hors de l'Islam. Devant le péril que le Babisme faisait courir à la société, Naserdin-Chah fit fusiller le Bab (1849), mais il finit à son tour par tomber sous le coup d'un Babi (1896).

***

Du XVIe au XIXe siècle, sous Abbas-Chah et Nader-Chah, la Perse avait joué auprès de l'Europe un rôle analogue à celui que joue actuellement le Japon : c'était la grande puissance asiatique que sa haute civilisation et son aptitude à se moderniser avait placée dans le concert des Etats d'Occident. La situation changea au XIXe siècle.

Durant ces dernières années, l'influence russe était prépondérante à la cour de Téhéran ; après le désastre de Mandchourie, cette dernière dut faire une large place à l'influence anglaise.

Effectivement, par un accord entre les cabinets de Londres et de Peterbourg, la Perse avait été partagée en deux sphères d'influence : l'influence anglaise comprenant Chiraz et les provinces du Sud, l'influence russe comprenant Téhéran et les provinces du Nord. Mais tandis qu'on partageait par avance ses dépouilles, le peuple entier se révoltait et parvenait à échapper à la domination européenne.

Sous les règnes des Chahs Naser-din (1848-1896) et Mozafer-din (1896-1907), la Perse avait déjà subi l'empreinte de la civilisation française. Depuis l'époque bien lointaine où deux Persans firent, pour la première fois, un séjour en France, qui inspira à Montesquieu les délicieuses *Lettres persanes*, bien des Persans ont fait le voyage et ont trouvé près des Français une grande affinité de caractère, de tempérament et de goût, une même humeur sociable, le même sentiment d'hospitalité, une même sensibilité, une facilité dans l'échange de leurs pensées et surtout, le même amour pour tout ce qui est bon, beau et généreux. Les Persans, vite charmés et conscients de cette harmonie de sentiments, reconnurent la supériorité de la France dans ses méthodes d'enseignement ; ils envoyèrent à Paris toute une jeunesse avide de s'instruire et d'étendre le champ de ses connaissances.

Leur retour en Perse favorisa l'ouverture de nombreux établissements français, dirigés par des Lazaristes et des Filles de la Charité, qui comptaient parmi les pionniers de la culture française. Vers 1914, ils dirigeaient dans les provinces Urirmah, Tauriz, Téhéran, Ispahan, plus de cinquante écoles fréquentées par plusieurs milliers d'élèves. D'une façon générale, la jeunesse

persane recevait un enseignement secondaire calqué sur celui des lycées de France. Racht vit également s'ouvrir des écoles secondaires, où la langue française et d'autres langues orientales étaient enseignées à côté de la littérature persane. A Téhéran, des professeurs français furent appelés à occuper les principales chaires du Collège Polytechnique.

LA MANIFESTATION RÉVOLUTIONNAIRE PERSANE

La victoire japonaise de 1904 fut une révélation pour la jeunesse instruite de la Perse, qui réfléchissait au fait qu'une nation ardente comme le Japon avait pu, en s'unissant, arracher la victoire à un adversaire tel que la Russie. Puis ce fut la première révolution russe ; les agitateurs russes et radico-persans prirent facilement le chemin de la Perse par Bakou ; un mouvement nationaliste éclata. Somme toute, la liberté politique était exigée par le peuple, qui protestait contre le traité anglo-russe. Le clergé mena la grève et les mécontents le suivirent. Dans la capitale, la révolution était prônée par les plus saints prédicateurs. Une personne qui excitait le peuple à la révolution fut abattue par un soldat (7 juillet 1906), d'où la manifestation révolutionnaire. Chah-Mozafer-din, à ce moment malade, céda et une assemblée de notables, le Majlisse, fut convoquée (1906). Sous la pression populaire, l'Assemblée se transforma en Constituante, et dota le pays du régime parlementaire. Le début de la Constitution du 1er janvier 1907 (qui donna naissance à une Chambre de 162 députés élus et à un Sénat de 60 membres, dont 30 élus et 30 choisis par la Couronne), coïncida avec les derniers soupirs de Chah-Mozafer.

Mohamed-ah-Chah (février 1907 jusqu'à 1909) voulut résister à la pression populaire, mais ses tentatives restèrent sans succès et son ministre fut assassiné (3 août 1907).

C'est alors qu'il voulut promulguer les lois complémentaires votées par l'Assemblée Nationale, qui accommoda la Constitution persane d'une manière franchement démocratique (responsabilité des membres devant le Majlisse, liberté de la presse, souveraineté du peuple). Un ancien élève d'Oxford, Naser-Molk, constitua un cabinet libéral. Mais à la suite d'un attentat dirigé contre la personne du roi, déjà encouragé par les Russes, Mohamed-Ali-Chah, voulant en finir avec le parlementarisme, fit chasser les députés du Majlisse avec l'aide des cosaques (1908). Il faut ajouter que sans la révolution russe qui survint sur ces entrefaites, cette restauration absolutiste eût peut-être duré. D'autre part, des Géorgiens, des Arméniens, des Russes révolutionnaires, chassés par la réaction tzariste, vinrent chercher asile en Azerbaïjan. Le peuple de Tauriz s'insurgea. Sous cette double influence, deux chefs radicaux, Satar-Khan et Bagher Khan prirent la tête du mouvement et résistèrent à toute attaque des troupes royalistes. Peu à peu, le mouvement s'étendit jusqu'à Racht, qui entraîna son gouverneur, Sepahdar-Azam, dans la rébellion. Bachtiary et la population du Sud suivirent l'exemple, le 2 janvier 1909. Le chef Bachtiary

Lamsam-Molk entra en Ispahan et fut accueilli en libérateur. Peu après Sardar-Assad marcha sur Téhéran tandis que les insurgés de Racht prenaient la capitale à revers par le Nord (1909). C'est alors que Mohamed-Ali-Chah partit le 13 juillet en exil, chez le Tzar, en Crimée. Son fils, âgé de onze ans, fut nommé roi. Azad-Molk, puis Nazer-Molk se succédèrent à la régence. Les deux vainqueurs, Sepahdar-Azam et Sardar-Assad, se partagèrent le gouvernement et alternèrent à la présidence. Ils rétablirent les formes constitutionnelles. Un nouveau Majlisse fut convoqué et se réunit le 15 novembre 1909 ; mais le Chah déchu essaya de regagner la Perse en pénétrant par Khorassan ; il échoua encore une fois de plus et retourna en Russie.

Les deux chefs se trouvaient aux prises avec des difficultés presque insurmontables. L'état central se dissolvait ; bientôt les deux chefs devinrent rivaux. En 1910, le ministère tomba, sous l'action de Sardar-Assad. Mostofi-Momalek, démocrate, constitua le cabinet, mais le régent, Naser-Molk, trouvant le cabinet d'opinion assez avancée le renvoya (janvier 1911). Sous le couvert de parlementarisme, la lutte des élans féodaux reprit de plus belle. Alors, la Russie et l'Angleterre profitèrent de l'occasion pour mettre à exécution leur plan de 1907. La Russie occupa Tauriz, Ardabil, Kazvine (29 avril 1909). Deux ans plus tard elle évacua Kazvine, mais trouva dans l'agitation dont Tauriz était le siège un prétexte pour s'y maintenir. Au sud, les Anglais étendaient de plus en plus leur pouvoir, à Bouchir, Chiraz, Ispahan. Le Majlisse, indigné de cette attitude, voyant l'agitation qui régnait dans les régions occupées au Nord et au Sud, et pour éviter quelque folie héroïque qui eut marqué le suicide de la Perse, céda aux injonctions de la Russie, et le 25 décembre 1911 procéda à sa propre dissolution. Les cosaques russo-persans furent chargés de pacifier l'Azerbaïjan et la région de la mer Caspienne, tandis que l'Angleterre assurait l'ordre sur les côtes du golfe Persique.

***

Tel était l'état dans lequel se trouvait la Perse ; en 1915, les Turcs profitant de l'occasion, soulevèrent les tribus Kurdes de la frontière et avancèrent jusqu'à Ispahan, Aragh-Azam, Hamadam, et furent chassés en 1916.

En mars 1916, Sir Percy Sikes débarqua à Bandar-Abbas, pacifia Iazd, Chiraz, Ispahan et y organisa une gendarmerie persane aux cadres britanniques. L'effondrement russe favorisa complètement les Anglais dans leurs projets ; l'impérialisme du pétrole allait leur dicter toute leur politique persane, et comme la Russie des Soviets commençait déjà à menacer la Perse, les Anglais allaient prendre la défense du pays comme prétexte pour y prolonger leur séjour et étendre leur action. Les circonstances se prêtaient admirablement à la réalisation du projet de Sir Percy Cox, envoyé du gouvernement britannique en Perse. La guerre terminée, les forces anglaises, en vertu de la vitesse acquise, poussèrent la conquête pacifique du pays. Les forces britanniques occupaient les trois grandes voies de communication entre le golfe et les provinces du Nord.

Route : Bagdad-Bakou (Kirmanchah-Hamadan-Kazvin-Racht-Enseli).
Route : Bandar-Bouchir-Téhéran (Chiraz-Ispahan-Kachan-Ghome).
Route : Inde-Khorassan (Balouchistan-Machhad).

Les deux généraux anglais Chaupin et Mallisors venaient de s'établir à Kazvin et Machhad et fomentaient complots sur complots. La politique britannique jugea son œuvre assez avancée pour lever le masque. Le 19 août 1919, Sir Percy Cox fit signer au Premier persan un traité concernant le protectorat de la Perse. Le mot protectorat n'était pas prononcé, au contraire, l'indépendance de la Perse était une fois de plus proclamée. Mais à l'abri de cette « clause de style », l'Angleterre s'assurait le contrôle des finances, de l'armée persane. Le traité n'était pas approuvé par le Parlement ; les chefs nationalistes que l'on soupçonnait être de l'opposition, furent déportés dans la région de Kachan. M. Lloyd George, alors Premier anglais, évita de soumettre le texte de l'accord à l'examen de la Société des Nations. En même temps, du côté Nord, le pays se trouvait opprimé par les Soviets. Il est inutile de dire que la diplomatie de Lord Curzon consistait à laisser grandir le péril rouge pour forcer la Perse à se réfugier dans les bras de l'Angleterre. Mais les événements déjouèrent ses calculs. L'exécution du traité parut intolérable. Au retour du Chah Ahmed, Vossough-Douleh fut renvoyé (juin 1920) et Mochir-Douleh le remplaça (27 juin 1920). Comme premier acte, il y eut la révision du traité de 1919. Sir Percy Cox quitta le pays. M. Normand vint pour continuer sa politique et les Russes se replièrent sur Enseli, au bord de la mer Caspienne.

Au grand désespoir de ses rivaux, la Perse se trouvait assez forte pour se relever ; les Anglais cherchèrent alors d'autres moyens, qui auraient à peu près consisté dans la dissolution de l'armée persane (projet qui portait déjà le germe de sa propre destruction), leurs démarches furent vaines, et le cabinet Mochir-Douleh démissionna plutôt que de s'incliner. La dissolution du cabinet Mochir favorisait le projet anglais si l'on s'arrête à l'idée que Strasolsky était remplacé par Sardar-Homaysonn, anglophile. Sepahdar-Azam fut appelé à former le cabinet, mais il se trouvait dans une situation singulièrement difficile : exigence de l'Angleterre d'un côté, pour la mise en vigueur de son projet, et poussée de l'opinion publique de l'autre. Pour gagner du temps, il déclara vouloir différer l'application de l'accord anglo-persan (18 novembre 1920): l'attente des Anglais fut déçue.

De toute sa force, la Perse se révolta contre cet accord. En janvier 1921, la légation d'Angleterre engagea officiellement les colonies européennes à quitter Téhéran, mais la colonie française éventa la manœuvre britannique et l'arrêta. Le complot anglais, qui avait pour but d'obliger le Chah à se retirer à Chiraz, ne réussit pas davantage.

Le 21 janvier 1921, un officier persan, Riza-Khan, qui commandait un détachement de cosaques à Kazvine, à côté d'un général anglais (Ironside), marcha de cette ville sur Téhéran, à la tête de quelques milliers d'hommes, renversa le cabinet, et confia le pouvoir au Seyed Ziaedinne. Les notables que l'on soupçonnait d'être de l'opposition furent emprisonnés. La dictature de Seyed

Ziaedinne ne dura que trois mois ; le 24 mai 1921, menacé, il n'eut que le temps de s'enfuir à Bagdad. M. Ghavam Saltaneh le remplaça, ayant Riza-Khan comme ministre de la guerre. Les Anglais recommencèrent leurs intrigues, qui furent réprimées par Riza-Khan ; désespérés, ils quittèrent définitivement la Perse. Les Russes, qui n'étaient entrés en Perse que pour concurrencer les Anglais, évacuèrent de leur côté Enseli. Le pays se trouvait ainsi délivré de cette double occupation ; le Premier persan réunit enfin le Majlisse, dont la convocation était depuis si longtemps ajournée.

Le 25 juin, le Chah lui-même ouvrit la session et dénonça le traité de 1919, remplacé par un accord avec les Turcs Kemalistes, les Afghans, les Russes des Soviets. Le nouvel état de choses se traduisait ainsi par une triple alliance musulmane : la Perse, l'Afghanistan, les Turcs, une alliance décidée à résister à toute attaque de domination étrangère. C'est alors que les puissances intéressées sentirent s'évanouir leurs rêves. Depuis ces événements, une personnalité énergique, patriote et généreuse, successivement ministre de la guerre, président du Conseil, dictateur, actuellement roi Pahlavi, a maintenu sa volonté patriotique en Perse. Sous la main de fer de ce Mussolini Iranien, aimé de la Perse, qui a reconstitué un pouvoir central obéi et une armée disciplinée, une bonne administration des finances, la Perse s'achemine vers la plus grande réalisation du progrès, et de plus en plus, elle étend le champ de ses forces actives.

HOSSEIN HEDJAZI.

Février 1926.

Imp. F. DUTAL & Cie, 170 bis Rue de Charonne, Paris.

Le Gérant : G. BARREAU

L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT ET SES RÉCENTS TRAVAUX (1920-1925)

d'après les conférences de M. V. GOLOUBEW au Musée Guimet (1)

L'effort accompli et les résultats obtenus par l'Ecole Française d'Extrême-Orient pendant les vingt premières années de son existence ont fait, en 1922, l'objet d'un compte rendu d'ensemble qui forme le tome XXI du *Bulletin* de cette Institution. Ce volume, devenu un des manuels de l'Orientalisme français, est à peine « diffusé » dans le public que nous recevons le témoignage de conquêtes archéologiques nouvelles. Les cinq conférences données au Musée Guimet (2) et dans lesquelles M. Victor Goloubew vient de nous faire suivre, jour par jour et chantier par chantier, les progrès de l'archéologie indochinoise entre 1920 et 1925, constituent comme la suite — la dernière heure — du *Bulletin* de 1922.

La personnalité du conférencier rendait plus vivante encore l'œuvre évoquée par lui, cette œuvre à laquelle il a consacré son existence. Pendant cinq années, de 1920 à 1926, M. Goloubew n'a cessé de participer aux diverses missions archéologiques, au Cambodge, en Annam, dans l'ancien Champa, et voici qu'après un trop bref séjour parmi nous, il va repartir là-bas, reprendre, à côté de son ami M. Henri Parmentier, cette vie de brousse si féconde en découvertes... On sait d'autre part quel prestigieux professeur est M. Goloubew. Joignant aux méthodes scientifiques les plus rigoureuses un sens esthétique vraiment exquis, il nous donne le double plaisir de comprendre l'œuvre d'art comme document archéologique et de l'aimer comme œuvre d'art.

Un des principaux centres d'exploration et d'études, pendant les cinq dernières années, a été, comme de juste, le groupe d'Angkor. C'est ce groupe incomparable qui a formé le sujet de la première conférence de M. Goloubew. En une suite de vues documentaires, que nous regrettons de ne pouvoir reproduire ici, il a montré les progrès réalisés dans le débroussaillement et la recons-

(1) *Voir* planches XVIII, XIX, XX, XXI.
(2) 10-12-17-20 et 24 Mai 1926.

titution des ensembles, non seulement depuis 1907, date de la cession d'Angkor par le Siam, mais depuis l'inventaire archéologique de 1920. Tout d'abord, le chantier de la Porte de la Victoire, à Angkor Thom, et les travaux de réfection de l'allée qui traverse la chaussée. Cette chaussée était jadis bordée de statues en pleine ronde-bosse, représentant des *deva* et des *asura* qui portaient un *nâga* géant, mais depuis longtemps les statues étaient disjointes, et leurs fragments en partie enfoncés sous terre parmi les décombres de la chaussée écroulée. Chaque deva, chaque asura dut être recomposé bloc par bloc. La reconstitution de l'ensemble fut menée à bien entre 1920 et 1924 par les soins de MM. Henri Marchal et Charles Batteur. H. Marchal et Ch. Batteur ont aussi achevé le dégagement du Baphuon, commencé par le regretté Commaille. On sait que Commaille avait pris, des magnifiques bas-reliefs du Baphuon, une série de clichés aujourd'hui déposés aux Archives Photographiques du Musée Guimet.

Le Ta-Kéo, à l'est d'Angkor Thom, a été, à son tour, complètement débroussaillé. Rappelons que ce temple, bien que les constructeurs Khmèrs l'aient laissé inachevé, mérite d'être classé parmi les plus importants monuments d'Angkor. Le dégagement de Bantéai Kedei a marché de pair et a été terminé en 1922. Vaste ensemble de prasats et de galeries qu'entoure une enceinte à quatre portes, Bantéai Kedei était primitivement affecté aux cultes mahâyânistes, comme l'atteste la trouvaille, au cours des travaux, d'une statuette de bronze représentant Hevajra, aujourd'hui déposée au Musée de Pnnom Penh. Moins heureuses, d'autres images bouddhiques avaient été, dès l'époque angkoréenne, effacées ou rendues méconnaissables.

Au cours de l'année 1922-1923, M. H. Marchal a dégagé le Néak Péan, petit temple élevé au nord-est d'Angkor Thom, sur une terrasse ronde figurant un lotus qu'entoure un serpent gigantesque. Le Néak Péan occupe le centre d'un système de bassins qui avait en partie disparu sous la végétation et que M. Marchal a rendu à sa destination primitive. Un curieux groupe plastique a pu être reconstitué à proximité du sanctuaire. Il représente le cheval légendaire Balâha, sauveur des naufragés. Ce groupe, exécuté en pièces libres, en pleine ronde-bosse, se présente comme une œuvre d'une très grande originalité, formant un chapitre à part dans l'histoire de la plastique khmère. On a, par ailleurs, reconnu, dans le temple de Néak Péan, un sanctuaire bouddhique dédié à Lokeçvara (Avalokiteçvara), le bodhisattva miséricordieux que l'Extrême-Orient adore sous le nom de Kouan-Yin.

Au printemps de 1924 a été terminé le dégagement du Phnom Bakheng, pyramide étagée sur le sommet de laquelle se dresse un magnifique prasat du IXe siècle. Ce prasat était complètement masqué par une maçonnerie grossière, représentant un immense et informe bouddha. Les photographies que M. Goloubew a prises du monument aussitôt après la restauration et



Temple de Bantéai Srei (Cambodge, XIVe siècle). Fronton avec Çiva et Parvatī sur le mont Kaïlasa.

dont il a offert la primeur aux hôtes du Musée Guimet, permettent de se rendre compte de l'admirable fraîcheur des sculptures.

Parmi les travaux actuellement en cours sous la direction de M. Marchal, on doit signaler, autour du Phiméanakas, le dégagement du palais royal d'Angkor Thom avec ses terrasses et ses bassins ornés de bas-reliefs, ainsi que la restauration, toujours à Angkor Thom, du groupe connu sous le nom de Prah Pithu. Enfin on prévoit pour un avenir prochain le déblaiement du Prah Khan d'Angkor, le débroussaillement et l'étude des ruines de Sambor Prei Kuk, vestiges d'une cité royale du VII[e] siècle. Par ailleurs, M. Goloubew a procédé à l'inventaire photographique complet d'Angkor Vat, en vue de la publication d'un *standard work* dans les *Mémoires Archéologiques* de l'Ecole d'Extrême-Orient.

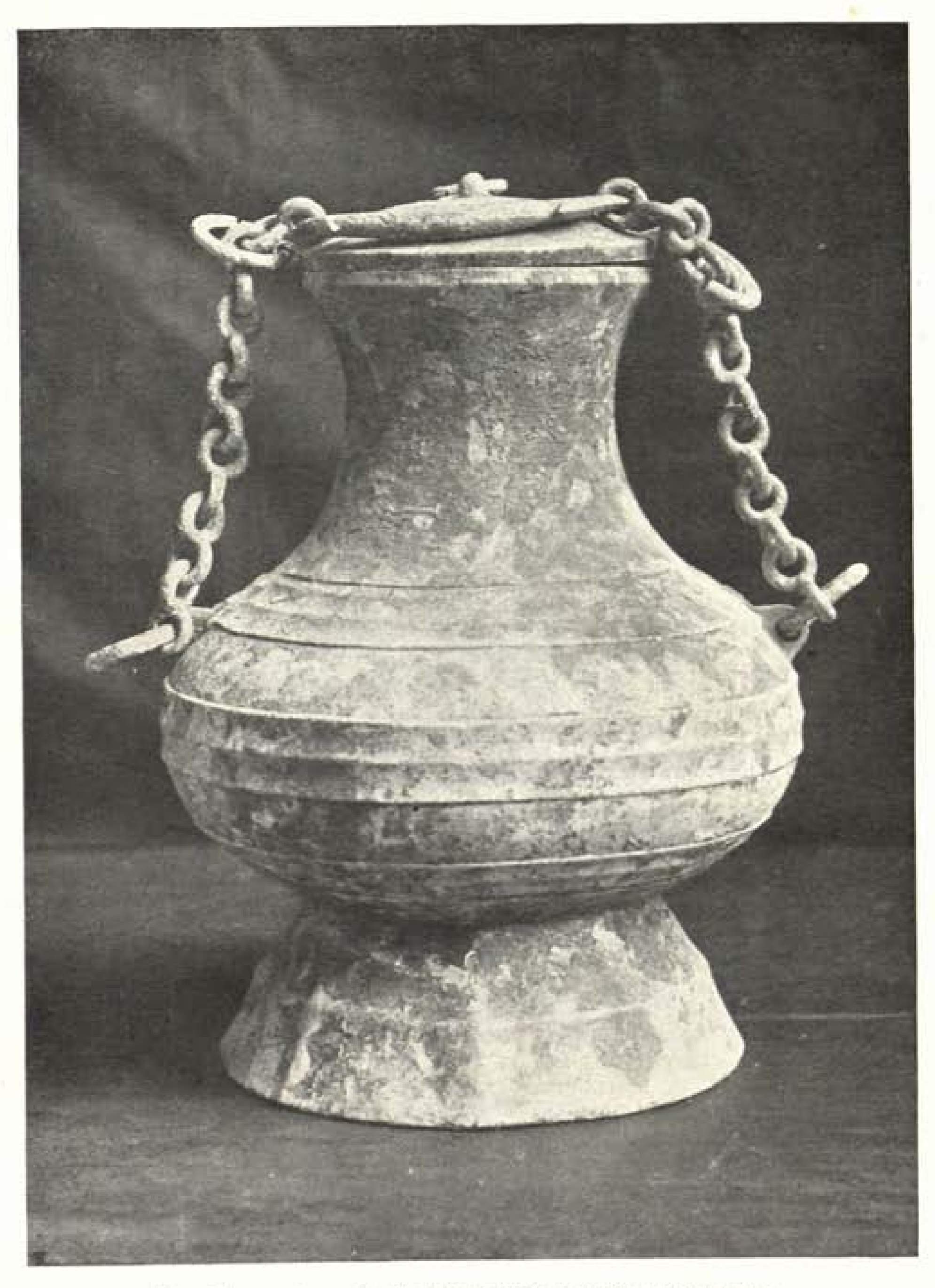
Le joyau d'Angkor, le Bayon, n'a pas été négligé et les patientes investigations de M. Parmentier viennent de nous apporter des données toutes nouvelles sur ce monument. Le Bayon passait jusqu'à ce jour pour un édifice uniquement brahmanique, construit en l'honneur du *linga royal* et dédié dès le début à Çiva. Or, M. Parmentier a découvert, dans la partie primitive du Bayon, l'image du bodhisattva Lokeçvara, sculptée à la place d'honneur. Il a restitué de nombreux thèmes bouddhiques masqués par des constructions ultérieures, parfois même modifiés dans un sens brahmanique. Travaillant sur ces données et sur des indications concordantes fournies par d'autres édifices, M. Finot, dans une savante étude sur *Lokevçara en Indochine*, parue dans les *Etudes Asiatiques* de l'Ecole, a pu établir l'importance du rôle joué par le Mahâyâna dans les premiers temps de l'Empire angkoréen. En ce qui concerne plus particulièrement le Bayon, il semble bien résulter de son travail et des fouilles de M. Parmentier que le monument, d'abord construit sous l'invocation de Lokeçvara, ne prit que par la suite le caractère d'un temple çivaite.

Après le groupe d'Angkor, le compte rendu de M. Goloubew a porté sur les monuments du Cambodge septentrional, sur les anciennes *puri* situées au nord et à l'est du Tonlé Sap, reléguées à un rang secondaire par le développement de la grande capitale. En janvier-février 1921, MM. Finot, Parmentier et Goloubew exploraient méthodiquement cette région qu'ils rattachaient définitivement au domaine archéologique et aussi au monde extérieur. On ne pouvait alors se rendre d'Angkor à Banteai Chmar — 180 kilomètres à vol d'oiseau — qu'à cheval, en charrette ou à dos d'éléphant. Depuis lors, une bonne chaussée, établie par l'administration du Cambodge, permet au touriste de gagner Banteai Chmar en automobile. La vieille cité royale, encore en partie enfouie dans la brousse, est aujourd'hui étudiée avec un soin pieux et la série de clichés qu'a rapportés M. Goloubew constitue la plus magnifique « Introduction à la connaissance de Bantéai Chmar ». Les reliefs qui figurent dans cette collection, comme ceux du Bayon et d'Angkor

Vat, ressuscitent à nos yeux les grandes scènes de l'épopée khmère : un roi khmèr délibérant avec ses ministres, ou monté sur son éléphant de guerre « avec des airs d'empereur romain », entouré de ses soldats et précédé de porte-étendards. Ailleurs, le même roi étendu sur son lit de parade ou environné de ses femmes. M. Goloubew fait observer que le roi en question dut être plus ou moins bouddhiste, car sur la paroi occidentale de la galerie historique sont figurées des images de Lokeçvara. On peut ajouter qu'en janvier 1921 l'Ecole d'Extrême-Orient a découvert au sud-ouest du Bantéai Chmar, à Phnom Srok, une sorte de borne sculptée, en grès rose, ornée sur ses quatre faces de sujets bouddhiques. Cette belle pièce, qu'on date du XIe siècle, est aujourd'hui déposée dans la Salle Khmère du Musée Guimet.

Comme à Bantéai Chmar, M. Goloubew a pris une série de clichés au Grand Prah Khan, temple de la Résidence de Kompong Thom, à 160 kilomètres à l'est d'Angkor. Le Grand Prah Khan, perdu dans une zone de forêts sauvages et de savanes désertes, avait été jusqu'ici peu exploré. MM. Parmentier et Goloubew ont suivi, sous les hautes herbes de la jungle, la vieille chaussée khmère qui le reliait à Angkor. Ils ont également repéré l'enceinte carrée de latérite qui entourait le temple. Parmi les monuments qu'ils ont étudiés et dont M. Goloubew a rapporté d'admirables vues, figure un petit édifice qui paraît avoir été consacré à Lokeçvara, car l'image de ce bodhisattva est sculptée au-dessus des portes. M. Finot pense que le bâtiment pouvait servir d'hôtellerie aux voyageurs et aux pèlerins qui parcouraient jadis les routes de l'ancien Cambodge. Dans les mêmes parages, mais en dehors de l'enceinte de Prah Khan, MM. Parmentier et Goloubew ont étudié le Prasat Stung avec ses tours à visages, et le Prah Thkol dont les sculptures — éléphants de grandeur naturelle, tevadas, génies adorants — rappellent à l'archéologue l'art des portes d'Angkor. Parmi les travaux d'art des Khmèrs, ces Romains de l'Asie Extrême, M. Réveron, architecte du service archéologique, a réparé le pont monumental dit Spéan Praptös qui se trouve sur la route actuelle de Kompong Thom à Siemréap. Cette route faisait jadis partie de la voie royale reliant Angkor Thom à la *puri* de Sambor Prei Kuk dont les ruines vont prochainement faire l'objet d'un débroussaillement méthodique.

Une des explorations les plus fructueuses est celle que M. Parmentier, assisté de M. Goloubew, exécuta en 1924 au Phnom Koulèn. A l'époque de la splendeur khmère, le Phnom Koulèn qui portait le nom sanskrit de *Mahendraparvata* ou Mont du Grand Indra, était une montagne sainte, abritant tout un peuple d'ermites, brahmanes ou moines bouddhistes. M. Goloubew se rallie à ce sujet à l'opinion qui recherche au sommet de la montagne une ancienne cité royale dont l'édification aurait précédé celle d'Angkor. Il a pu, en tout cas, avec M. Parmentier, étudier le Prasat Kraham, sanctuaire



Vase de bronze, époque des Han (Provenant de la province de Thanh-hoa).

brahmanique, en briques, des VIIe-VIIIe siècles, d'où il a rapporté de précieuses reproductions de pièces de sculpture, comme celle d'un curieux *somasutra*, sorte de gargouille en forme de *makara*. Au Prasat Damrei Krap, temple voisin et datant de la même époque, a été découverte la magnifique statue que nous reproduisons ici. S'il s'agit d'un Çiva ou d'un Vishnu, c'est ce qu'on ne saurait dire dans l'état de mutilation où l'image nous est parvenue, tête et mains brisées, attributs manquant. Mais ce qui est certain, c'est que nous sommes en présence d'un chef-d'œuvre et que, par la douceur du modelé, l'eurythmie de la construction et la noblesse de la ligne, le nu de Damrei Krap ne serait pas indigne de figurer dans une galerie d'antiques.

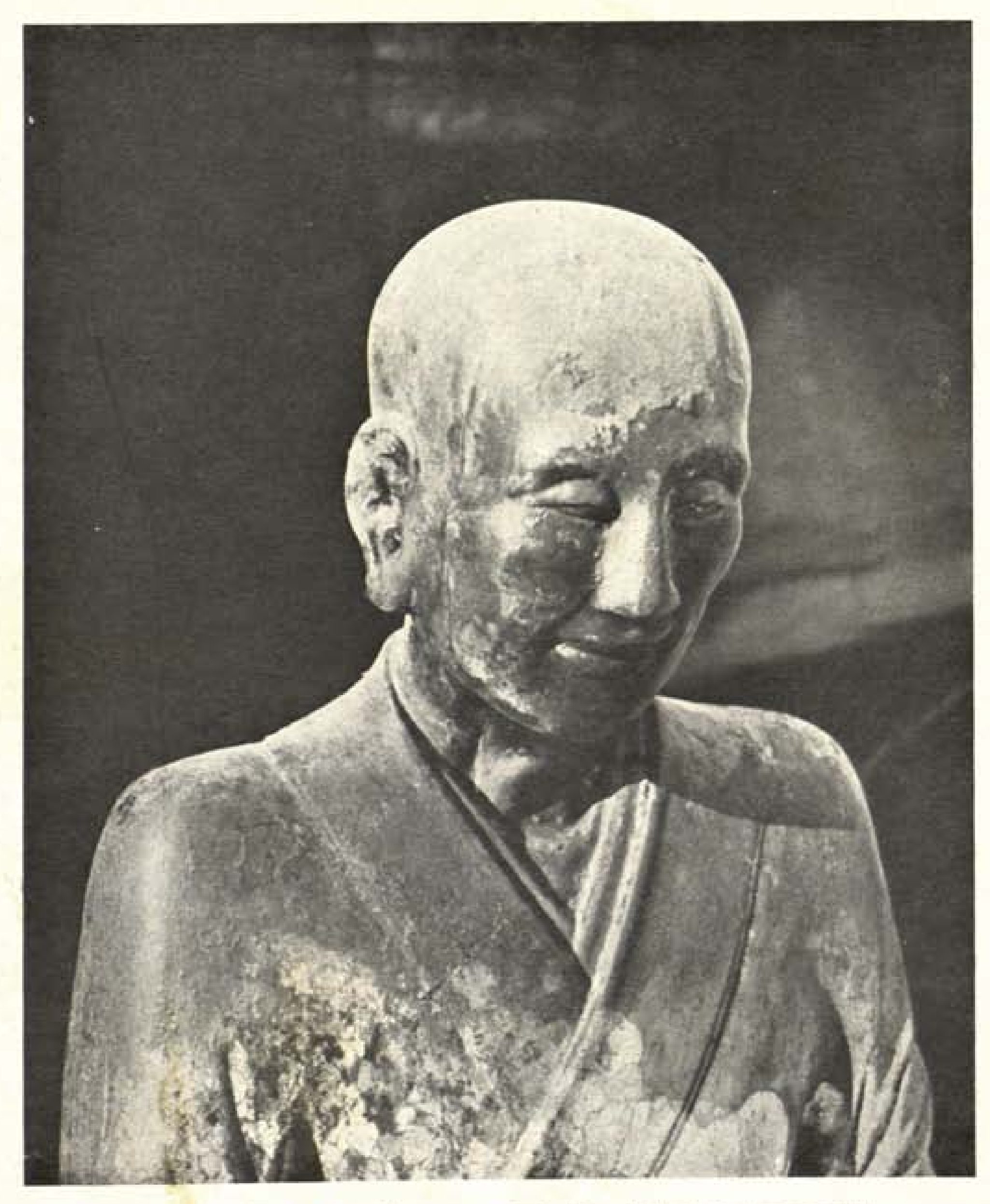
Dans la même région du Phnom Koulèn, les indigènes avaient, il y a plus de vingt ans, signalé au Commandant Lunet de Lajonquière un groupe de statues représentant des animaux. Mais ce n'est qu'en 1924 que MM. Parmentier et Goloubew ont pu repérer ces sculptures. Il s'agit — cas unique dans l'art khmèr — de monolithes, taillés dans la roche en pleine ronde-bosse à la façon d'Ellora et de Mavallipuram. L'un d'eux représente un éléphant ; les autres figurent des lions ou des chimères. Tous ont été photographiés par M. Goloubew qui espère, à son retour en Indochine, fouiller plus amplement la brousse environnante.

En descendant du Phnom Koulèn vers Angkor le long de la rivière de Siemréap, on trouve le temple de Bantéai Srei. Ce temple, un des plus beaux de l'art khmèr, avait été découvert en 1914 par un officier du Service Géographique, le Capitaine Marec. En 1917, il fut visité par M. H. Parmentier qui en donna une description dans le *Bulletin* de l'Ecole. Mais le dégagement n'a pu en être réalisé qu'en janvier-février 1924 et c'est alors que M. Goloubew a pris les vues que nous avons pu admirer et qui sont destinées à paraître *in extenso* dans un album spécial publié par l'Ecole. La divinité adorée en ces lieux était Çiva, accompagné de Parvatî, ce qui explique le vieux nom sanskrit de Banteai Srei : Içvarapura. Et cependant, c'est dans une scène vichnouite représentant l'enfance de Krishna que la sculpture de Bantéai Srei nous paraît atteindre son expression la plus parfaite. Sous l'ondée bienfaisante que, du haut du ciel, Indra répand sur les créatures, se déroule « une scène d'un naturalisme attendri, d'une grâce bucolique ». Cette grâce, traduite en une plasticité délicate, nous paraît contraster non sans avantage avec l'élégance un peu sèche des reliefs d'Angkor Vat. De même, les motifs décoratifs se déroulent avec une richesse, une profusion assez éloignées de l'ordonnance un peu froide des thèmes analogues d'Angkor Vat, si bien que l'art de Bantéai Srei se présente à nous, selon l'expression de M. Goloubew, comme un véritable « flamboyant khmèr ». Et cette expression semble d'autant plus heureuse que le monument doit être attribué à une époque singulièrement tardive puisque M. Finot, d'après des textes précis, a pu le dater du début du XIVe siècle.

On mesure l'importance de la découverte : N'était-il pas admis jusqu'ici qu'Angkor Vat était la production dernière du grand art khmèr et qu'après c'était la stérilité, l'invasion siamoise, la décadence ? Or, voici qu'à la veille même de cette invasion, au lendemain de la mort de Jayavarman VII, l'Empire Khmèr produisait des chefs-d'œuvre d'un goût parfait, d'un art exquis, pleins de vie, de sève et de charme ! Mais en même temps, comme si l'antique civilisation cambodgienne avait voulu dans cette fleur suprême nous donner tout son parfum, toute son âme, le petit temple de Banteai Srei, par plus d'un motif architectural et sculptural, joint à des raffinements jusque-là inédits un curieux retour au plus lointain passé et comme un étrange goût d'archaïsme.

Si l'archéologie cambodgienne a, depuis cinq ans, réalisé de tels progrès, l'ancien Champa n'a point été négligé. Au printemps de 1921, M. Goloubew visita une première fois les sites archéologiques de Champa, Nha-trang, Dong-d'uong, Mi-son, Tourane, recueillant la documentation photographique de l'album de M. Parmentier sur *Les sculptures chames*. La collaboration apportée par l'aviation militaire à l'Ecole d'Extrême-Orient rendit bientôt dans cette difficile région de précieux services. Les auditeurs de la troisième conférence de M. Goloubew au Musée Guimet, le 17 mai 1926, se rappelleront la vision incomparable des ruines chames de Mi-son et de Dong-d'uong aperçues à vol d'avion. Les clichés fournis à ce sujet par le commandant Roux ont la valeur d'un relevé topographique et le charme des plus émouvants paysages. L'aviation militaire devait rendre des services plus signalés encore lors de l'expédition archéologique du Thanh-hoa.

L'exploration du Thanh-hoa par MM. Parmentier et Goloubew, en mai-juin 1923, commença par le dégagement des tombes royales annamites de la Dynastie des Lê Postérieurs, à Lam-son. Ces tombes, qui étaient à peu près perdues dans la brousse, datent du xve siècle. La principale, bloc de calcaire gris-bleu qui remonte à 1428, contient les restes de Lê Loi, le héros national qui chassa les envahisseurs chinois et rendit à l'Annam son indépendance. Malgré cette origine elle dénote, comme toutes les tombes du groupe, une incontestable influence chinoise et rappelle les ensembles funéraires de Nankin ou du Tche-li, dont le Che-san-ling est le plus connu. Est-ce à dire qu'on confondrait entièrement les sépultures Lê avec les monuments similaires chinois ? Il semble résulter au contraire, des leçons de M. Goloubew et des belles reproductions par lui rapportées, qu'il y a dans ces premières œuvres de l'art « moderne » annamite des éléments de facture proprement indigènes. En tout état de cause, les stèles portées sur des tortues, les perrons ornés de dragons, l'admirable escalier avec ses nuages stylisés et ses dragons, sont de purs chefs-d'œuvre, et ce n'est pas un des moindres résultats de la campagne de 1923 d'avoir ainsi contribué à rendre à la production annamite sa place légitime dans l'art d'Extrême-Orient. Le mérite de ce travail apparaît



Portrait d'une bonzesse, trouvé dans une pagode funéraire du Thanh-hoa (art annamite).

encore plus considérable si l'on songe aux conditions matérielles dans lesquelles il a été effectué : brousse impénétrable, marécages, hostilité de paysans superstitieux et, pour finir, le typhon de 1923 qui faillit coûter cher aux deux archéologues.

M. V. Goloubew opéra en même temps une fructueuse reconnaissance à Hô-thanh, « la citadelle des Hô », ancienne place forte qui date de 1397. Le « Hô » Lê-qui-ly était, comme on le sait, un ministre ambitieux qui, grâce au prestige de ses victoires sur les Chams, réussit, à la fin du XIVe siècle, à détrôner la dynastie légitime. Cette usurpation provoqua l'intervention du Céleste Empire et la conquête chinoise mentionnée plus haut. L'armée chinoise consacra son triomphe en s'emparant de la Citadelle des Hô. Celle-ci, telle qu'elle se présente à nous avec son enceinte carrée et ses quatre portes, est un curieux spécimen de l'architecture militaire sino-annamite à la fin du moyen âge. A l'intérieur, malheureusement, les ruines même ont, paraît-il, disparu sous la rizière, les étangs de lotus et la brousse, mais on a retrouvé de nombreuses tuiles, des carreaux de terre cuite richement ornés et aussi des armes rouillées et des boulets de pierriers qui attestent l'âpreté de la lutte livrée en ces lieux.

Sur la route de Mytan, l'Ecole a étudié le tombeau de Trach-lâm, petite pagode de maçonnerie envahie par les herbes. Cette pagode contient un des plus beaux spécimens de l'art annamite, une magnifique sculpture en bois représentant fort probablement une bonzesse ; œuvre qui, par son réalisme émouvant et sobre, par son caractère si profondément humain, est digne des statues-portraits japonaises de la fin du moyen âge.

Il convient de signaler aussi les sépultures chinoises du Thanh-hoa, explorées notamment par M. Pajot en 1924-1925, et qui ont livré des bronzes et des céramiques de l'époque Han et des Six Dynasties. Citons entre autres le puissant vase de bronze avec chaîne et couvercle ici reproduit et qui a été découvert dans le jardin de la Délégation à Bai-tuong, et une épée avec ciselures, trouvée par M. Pajot et qui est particulièrement précieuse pour l'historien, car c'est sans doute là une relique de l'Epopée des Han. Enfin, le Thanh-hoa nous a restitué de nombreuses céramiques sino-annamites allant de la dynastie impériale Song jusqu'à la dynastie indigène des Lê Postérieurs (Xe-XVe siècles).

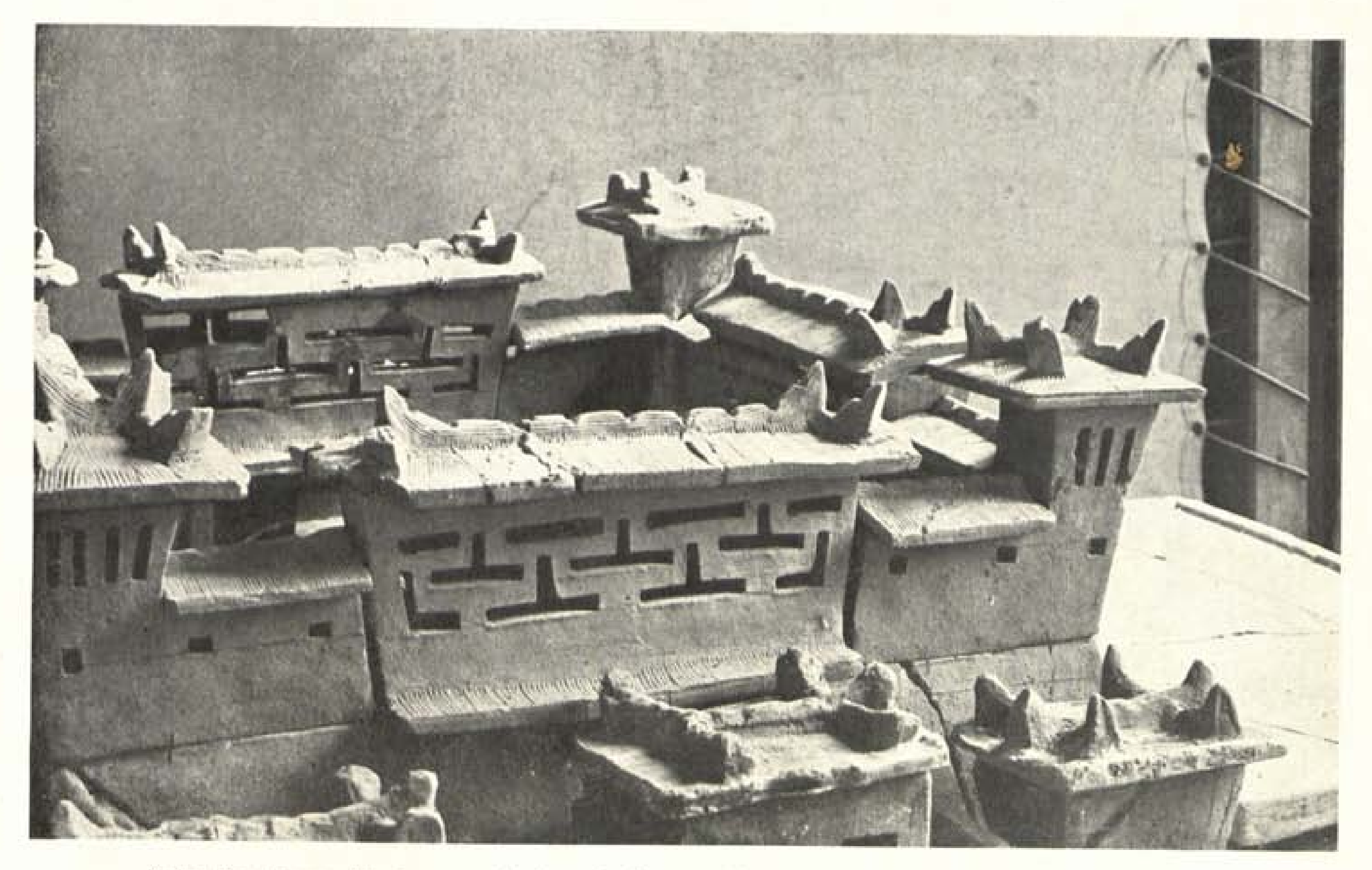
L'Ecole Française, dont l'activité se fait ainsi sentir sur tous les points de l'Indochine, a dû, à son siège même, à Hanoï, assurer la conservation des monuments historiques menacés par la poussée moderniste. C'est ainsi qu'elle a sauvé le Temple de Confucius (*Wan mieou*), vulgairement appelé Pagode des Corbeaux. L'Ecole a assumé la garde pieuse de cette succession de pavillons, coupés de cours, de bassins de lotus, de vieux arbres et de stèles élevées à la mémoire des lettrés de jadis, stèles dont les plus anciennes datent

de 1484 et les plus récentes, du XVIIIe siècle. Le Temple de Confucius fait d'ailleurs l'objet d'une importante monographie de M. L. Aurousseau, terminée en 1925 et destinée aux *Mémoires archéologiques* de l'Ecole : étude d'un intérêt capital pour l'histoire des rites sino-annamites. M. Aurousseau a poursuivi l'examen d'un grand nombre d'autres monuments annamites du Tonkin et de l'Annam, tandis que M. Bernanose, attaché à l'Ecole, se consacrait aux arts décoratifs annamites. Par leurs soins, les collections de l'Ecole s'enrichissaient de céramiques de Dai-la et du Thanh-hoa, de pièces de sculpture sur bois et sur pierre, etc.

Au Tonkin, également, MM. Parmentier et Goloubew, à la suite de fouilles patientes, ont découvert des terres cuites remontant à la première domination chinoise, découvertes qui complètent heureusement celles que M. Parmentier avait déjà faites à Nghi-vê et à Sept-Pagodes (*B. E. F. E. O.*, XVII, nº 1).

En novembre 1923, les deux archéologues ont eu notamment la bonne fortune de trouver dans une ancienne tombe chinoise de la région de Bac-ninh, à 25 kilomètres au nord-est de Hanoï, le modèle, en terre cuite, d'une citadelle complète, avec ses tours, ses créneaux, ses portes, ses habitations et ses granges. La minuscule forteresse, admirablement bien conservée, et telle que nous la reproduisons ici, date des premiers siècles de notre ère, c'est-à-dire d'une époque où les Chinois étaient les maîtres absolus du pays annamite dont ils avaient entrepris la colonisation. Pièce singulièrement précieuse et émouvante qui évoque la vie des légionnaires chinois de jadis, des compagnons, peut-être, de ce Ma Yuan, « Pacificateur des Flots » et conquérant du Tonkin au temps de la grande expansion des Fils de Han en Asie. La citadelle funéraire de Bac-ninh, l'épée Han du Thanh-hoa : ainsi ressuscite sous nos yeux le prodigieux passé chinois de notre Indochine, associée par son Tonkin à la force et à la discipline toutes romaines de la « Sérique », comme, par son Champa et son Cambodge, elle fut associée à la Sagesse indienne... Au reste, la « citadelle » est loin d'être une pièce isolée. Les fouilles du Tonkin nous ont livré nombre d'autres objets funéraires en terre cuite non moins instructifs pour qui veut imaginer la vie des colonies militaires chinoises aux premiers siècles : maison privée avec un second étage et une cour quadrangulaire entourée de murs à chaperon, fourneau avec deux marmites, puits, magasin à riz, maisonnette de paysan, et aussi récipient de bronze en forme de trépied, miroirs, etc. D'ores et déjà, le Musée de l'Ecole Française possède une des plus belles collections d'antiquités chinoises, pour la plupart antérieures à l'époque T'ang. Précieux privilège pour l'archéologie française de retrouver ainsi, sur son domaine propre, toute une Chine ancienne digne des trésors funéraires du Chan-Tong et du Sseu-tch'ouan !

Peut-être faut-il parler aussi de richesses protohistoriques. Nous songeons



Modèle d'une forteresse chinoise en terre cuite, époque des Han, trouvé dans un tombeau, province de Bac-ninh (70 cm. × 70 cm.).

aux roches gravées étudiées par M. Goloubew en août 1925 dans la région de Chapa, au sud-ouest de Lao-Kay, dans le Haut Tonkin. Il s'agissait de deux rochers de granit et de nombreux graffiti portant des dessins et des caractères pictographiques encore inconnus. Sur certaines de ces pierres, on croirait distinguer le plan d'une cité, avec des habitations et des cours d'eau. On ignore d'ailleurs la date approximative de telles œuvres comme le nom du peuple à qui les attribuer, mais il s'agit là d'un intéressant problème et nous devons savoir gré à M. Goloubew d'avoir pris des estampages de ces roches auxquelles il a d'ailleurs consacré une étude dans le tome XXV du *Bulletin*.

L'activité archéologique de l'Ecole a débordé les frontières de notre Indochine. En 1921, MM. Finot et Goloubew ont fait au Yun-nan un voyage au cours duquel ils ont étudié, à Yu-nan-fou, le célèbre temple bouddhique du Fan-tseu-t'a. Ce monument, qui date des Song (XI[e] siècle) se présente comme une pagode à étages, couverte de belles sculptures, avec des inscriptions bilingues, chinoises et sanskrites.

Telle est dans ses grandes lignes, à la lumière des conférences de M. Goloubew, l'œuvre accomplie dans les dernières années par l'Ecole Française d'Extrême-Orient, sous la direction de M. Finot. Cette œuvre, comme on le voit, est digne du passé de l'Ecole, digne des savants qui ont, depuis ses débuts collaboré à ses travaux : A. Barth, Chavannes, Segalen, Ch. Carpeaux, Commaille, Odend'hal, De Beylié, E. Huber, Demasur, N. Péri, Cl. E. Maitre, Ch. Maybon, pour ne citer ici que les morts...

René GROUSSET.

EUGÈNE MUTIAUX [1]

Quand les journaux annoncèrent, il y a quelques mois, que le Conseil des Musées Nationaux venait d'accepter pour le Louvre un don important de M. Eugène Mutiaux, récemment décédé, la plupart des lecteurs, même avertis des choses de la curiosité parisienne, se demandèrent quel était cet amateur dont le nom n'avait guère été prononcé jusque-là. A voir peu après, exposés parmi les nouvelles acquisitions, les six objets magnifiques donnés par lui, ils se convainquirent sans doute que cet amateur avait été plein de goût. Je vais essayer, ayant joui pendant près de quarante ans de son amitié, de dire qui il fut et de tracer une esquisse de cette figure de collectionneur si originale et à la fois si attrayante.

J'ai rencontré Mutiaux pour la première fois en 1888 chez l'architecte Alfred Vaudoyer, auprès de qui il avait fait, comme garde mobile, le siège de Paris ; c'était alors un homme d'une quarantaine d'années. Il avait débuté dans la magistrature, mais, juge au Blanc, il avait démissionné au moment, si je ne me trompe, où les tribunaux furent « épurés » par les républicains enfin arrivés au pouvoir, et, depuis, dégoûté des affaires publiques et possédant d'ailleurs une honorable aisance, il n'avait plus voulu s'occuper que d'études historiques et d'art ; sa mère partageait ses goûts et se plaisait à les encourager. Grand liseur, suivant assidûment des cours à l'Ecole des Chartes, au Collège de France et à l'Ecole du Louvre, il s'était fait assez vite une solide et large culture, toutefois il n'était encore à ce moment qu'un assez modeste collectionneur, réunissant à peu de frais de bons livres, des gravures, quelques tableautins et une petite série de faïences, dont plusieurs plats hispano-moresques qui, transportés dans sa villa de Cannes, ne devaient pas tous échapper au tremblement de terre qui la détruisit. Cette mésaventure aurait pu le rebuter ; chose étrange, c'est à peu de temps de là que s'éveilla l'âme d'amateur passionné qui sommeillait en lui, — et je crois bien qu'au Japon fut dû cet éveil.

Qui amena Mutiaux chez Bing, dans la grande maison de la rue de Provence où devait plus tard naître et mourir « l'Art nouveau » ? Je l'ignore, mais une telle maison et celui qui en était le maître semblaient bien propres à opérer les plus ardentes conversions. C'était le temps où le Japon laissait encore sortir ses trésors, et il semblait, tant la présentation de Bing en était

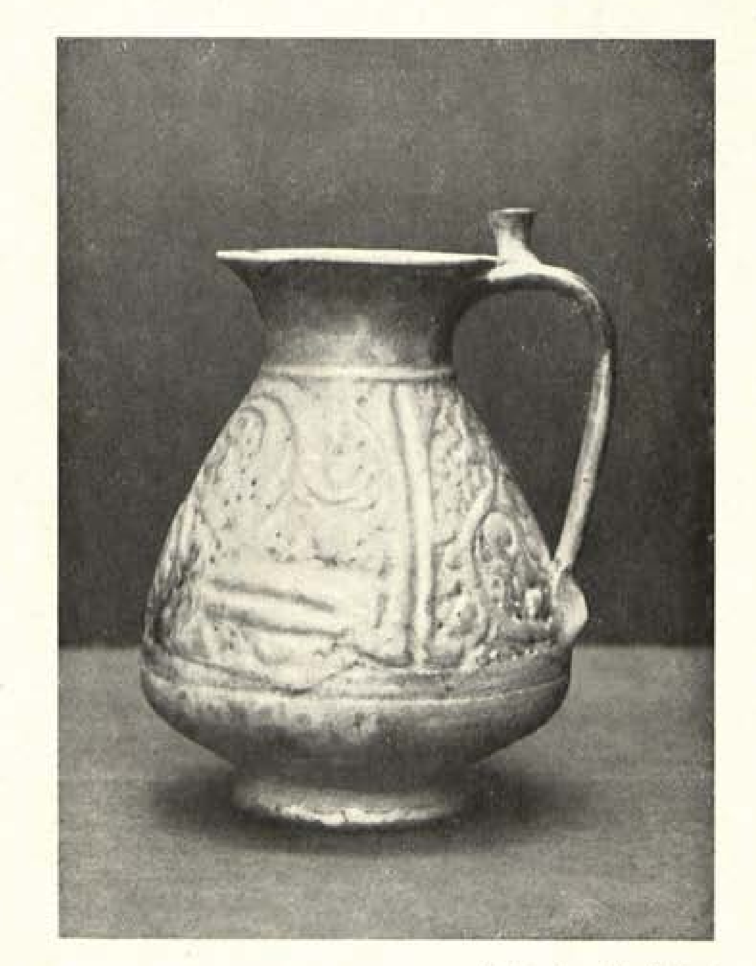
---

(1) *Voir* planches XXII, XXIII.



Musée du Louvre (Don Mutiaux)

Coupe de Rakka sur l'Euphrate (x^{e}-xiie siècles).



Musée du Louvre (Don Mutiaux)

Aiguière en faïence de Rhagès (Perse, xie-xiie siècles).

EUGENE MUTIAUX.

Planche XXII

harmonieuse, que les plus beaux eussent passé les mers et pris leur place dans ses vitrines. Et quel art d'en faire les honneurs à des clients qui étaient tous des amis ! Mutiaux y fut particulièrement sensible. Participa-t-il à ces inoubliables soirées où, dans le bel appartement de Bing, rue Vézelay, après le plus cordial des dîners, la moitié de la nuit se passait à s'enivrer du vin capiteux des estampes japonaises de sa collection privée et où leur découverte affolait, le mot n'est pas trop fort, des hommes comme Gillot, Vever, Isaac, Poujaud, Migeon et moi? Rarement, je pense; mais lui aussi était « mordu », et l'extrême raffinement du goût de Bing forma certainement le sien. C'est sous son influence qu'il acheta ses premières estampes, ses premiers laques, des inros et des gardes de sabre, pièces presque toutes charmantes, souvent exquises, et de la grâce desquelles il ne se lassa point, même quand le sentiment lui fut venu de beautés plus fortes. M. d'Ardenne de Tizac, dans un joli article, a aimablement souri de ces japonisants qui se réunissaient pour examiner à la loupe, dit-il, les petits objets de leur culte et en discuter les menues perfections ; mais il leur fait tort, il ne les a point connus, et si quelques-uns en effet continuèrent un peu de temps les traditions du grenier des Goncourt où l'on prisait plus, dans les ouvrages d'Extrême-Orient, la « joliesse » que le style, la plupart, et Mutiaux était de ceux-là, s'en dégagèrent vite ; on le vit bien aux grandes ventes désormais classiques du début du siècle.

Les deux ventes Hayashi, la vente Gillot, la vente Bing, quels souvenirs pour ceux qui y prirent part, il y a vingt-cinq ans ! De toute l'Europe les amateurs étaient accourus, J. Brinkmann de Hambourg, le professeur Grosse de Fribourg, Oeder de Dusseldorf, Jacoby de Berlin, et tous ceux de France avaient pris leur place devant les tables de la Galerie Durand-Ruel ou de l'hôtel Drouot. Mutiaux était là, discret, misant d'un clignement d'yeux, mais combien passionné ! Je me souviens de duels où le vaincu, à bout de souffle et obligé de lui abandonner l'objet durement poussé, injuriait son triomphe par des vocables qui surprenaient sa courtoisie et celle de l'excellent commissaire-priseur, M. Chevallier, mais il n'en voulait point à son adversaire de ses amicales violences. Aussi bien les enjeux valaient l'enthousiasme des parties. Ce n'étaient certes pas des bibelots d'étagère, mais bien quelques-uns des plus nobles objets que le Japon, voire déjà la Chine, nous eussent envoyés ; j'ai encore dans les yeux certain bol coréen que Mutiaux acquit à la vente Gillot et qui est un des plus magnifiques que l'on connaisse de cette admirable poterie, d'une matière et d'une forme vraiment incomparables, et l'on retrouvera dans sa donation au Louvre une petite boîte en laque noire de la vente Hayashi où s'enlèvent en or de toutes parts des vols d'hirondelles, objet précieux à la fois et du plus grand style, comme seuls les Japonais des belles époques en ont su ouvrer.

Le temps héroïque des grandes ventes passé, les amateurs semblèrent se recueillir ; à côté des séries historiques d'estampes japonaises que le Musée des Arts Décoratifs exposa chaque année, il montra en même temps les autres branches de l'art décoratif du Japon, et l'on put se rendre compte des mer-

veilles que renfermait alors Paris en laques, en gardes de sabres, en poteries, en inros. Beaucoup étaient chez Mutiaux, qui les prêtait généreusement. Mais dès lors et depuis assez longtemps, le Japon n'était plus l'unique objet de son amour. Après l'échec de « l'Art nouveau », Bing s'était installé rue Saint Georges, où l'amitié de Mutiaux le suivit ; voyant peu à peu le Japon se fermer et ses beaux objets se raréfier, l'ingénieux marchand s'était tourné d'un autre côté et il avait compris vite ce que les fouilles du proche Orient allaient ramener au jour de chefs-d'œuvre. Les premiers qui arrivèrent, vers 1900, furent les céramiques de Syrie et celles de Rakka sur l'Euphrate où Haroun er Rachid s'était jadis bâti un palais. Sans doute les Orientaux établis à Paris en eurent souvent la primeur, et, de même que pour le Japon, Mutiaux n'avait pas manqué de visiter Mme Langweil, Hayashi, Mallon et Vignier, les concurrents de Bing, il connut vite le chemin de l'entresol poudreux d'un Antoine Brimo, damasquin d'une singulière drôlerie, qui lui vendit quelques pièces remarquables. Mais les plus belles vinrent pourtant de Bing, et notamment le magnifique bol blanc décoré de deux têtes de femmes en lustre d'or qui doit être syrien et la délicate petite aiguière translucide blanche à coulures bleues, très vraisemblablement attribuée à Rhagès, cette vieille capitale de la Perse dont les fouilleurs clandestins commençaient à visiter le sol. Ces deux pièces se voient aujourd'hui au Louvre, où, avec un albarello de Rakka et une curieuse miniature du XII[e] siècle donnés aussi par Mutiaux, elles tiennent leur rang dans les merveilleuses séries archaïques de la salle Delort de Gléon; l'amateur était passé sans effort des grâces du Japon à la splendeur décorative de l'Orient musulman et du premier coup il avait atteint les sommets.

Mutiaux, disions-nous, avait une culture qui touchait à l'érudition, aussi se distrayait-il de la curiosité par la bibliophilie ; il aimait les livres, non les somptueuses raretés qu'on se garderait de lire, mais les bonnes vieilles éditions où il reprenait ses classiques, revenant sans cesse à ce XVI[e] siècle qu'il aimait par dessus tous les autres ; l'ami qui le surprenait à l'improviste le trouvait souvent un catalogue de libraire à la main, où il préparait ses acquisitions. Et naturellement le livre le conduisit à l'estampe. Je ne crois pas qu'en dehors des estampes japonaises, il se soit constitué des séries d'estampes anciennes, mais les modernes le ravissaient et il en eut d'excellentes, des Daumier avant lettre surtout dont il avait acquis une collection rarissime formée jadis par le sculpteur Geoffroy-Dechaume ; il allait d'ailleurs jusqu'aux maîtres contemporains, tel Lautrec dont l'acuité le ravissait, et Forain. C'était le moment, entre 1900 et 1910 environ, où le grand artiste produisait ces lithographies et ces eaux-fortes aujourd'hui célèbres et introuvables, mais qu'alors Mme Barthélemy était heureuse de venir proposer à domicile pour quelques francs aux rares amateurs qui les appréciaient ; Mutiaux était de ceux-là, et il n'en laissa passer presqu'aucune ; mais — et c'est la première des manies dont ses amis riaient avec lui — il se refusait à prendre livraison des estampes qu'il achetait, les centralisant chez Sagot, et les y laissant dans les sous-sols ; quand en 1910, devant l'inondation menaçante, le dépositaire l'obligea à reprendre les porte-

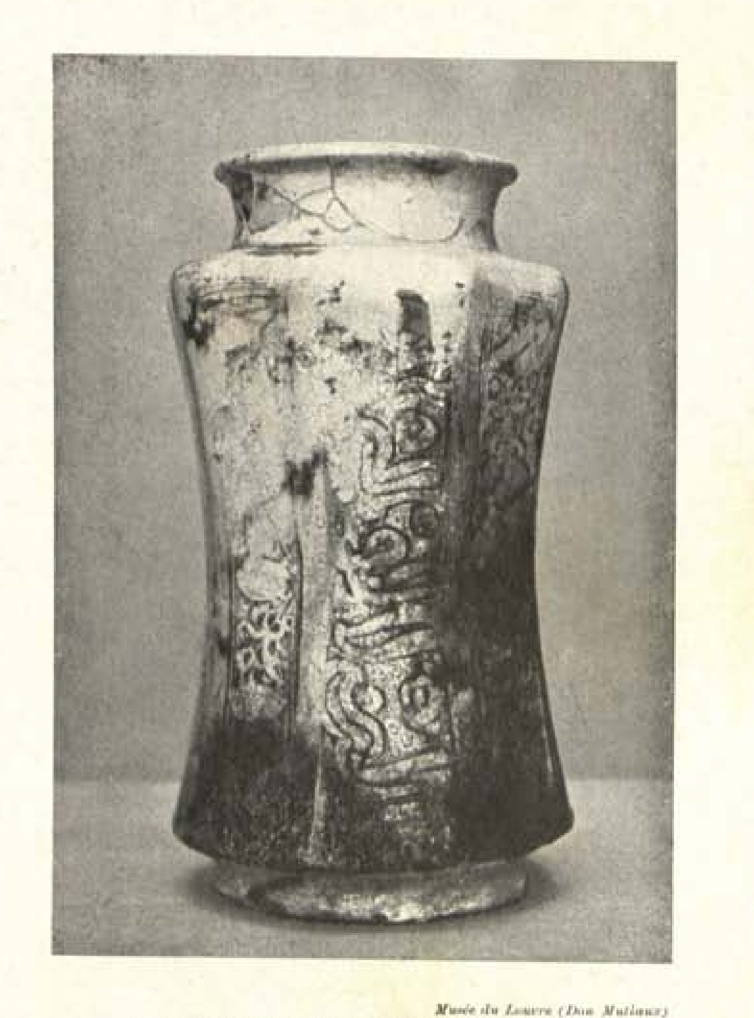
feuilles enfouis rue de Châteaudun, ce fut une manière de désespoir. Pourquoi donc achetait-il ces estampes, s'il ne les revoyait jamais ? En vue d'une spéculation ? Certes non, mais il avait une mémoire si étonnamment fidèle qu'elle faisait à volonté comme repasser sous ses yeux les pièces qu'il avait acquises. Je me souviens de discussions interminables qu'il avait avec Sagot, lui affirmant posséder précisément tels états de telle estampe qu'il n'avait pas revus depuis des années, et ne se trompant jamais. Il jouissait de ses gravures sans les voir.

Et peut-être est-ce cette étonnante mémoire visuelle qui explique une autre de ses bizarreries. Mme Mutiaux mère, qui suivait avec joie les acquisitions de son fils, avait installé une vitrine dans le salon de l'appartement qu'ils occupaient rue de la Pompe et plusieurs objets fort beaux étaient placés sur les meubles ; le salon fut fermé quand elle mourut, et dorénavant, dans tout l'appartement, aucune trace, ou à peu près, ne put être aperçue d'une œuvre d'art. Dans la petite salle à manger où Mutiaux se tenait, c'était un extraordinaire entassement de livres empilés et de paquets de vieux journaux gisant sur le plancher ou les meubles, mais hormis deux ou trois sculptures sur la cheminée, rien, et à plus forte raison les assiettes pendues aux murs, ne distinguait cet intérieur de celui du moindre bourgeois. Les trésors d'art étaient enfermés dans des tiroirs, dans des bas d'armoire, et l'on disait que les plus aimés occupaient une place d'honneur dans leur boîte sous le lit du maître de maison. Certes, quand on lui demandait à les voir, il les sortait très courtoisement, parfois en gémissant un peu, et je me souviens de la féerie qui nous accueillit devant ses merveilles étalées, le jour où M. Vignier vint choisir ce qui figurait à l'Exposition d'Art Oriental de l'an passé ; puis, le visiteur parti, tout rentrait dans sa cachette accoutumée. Cette manie surprenait évidemment et, sur ses vieux jours surtout, cet homme si intelligent et d'une politesse si délicate passait auprès de plusieurs pour un assez étrange original ; on ne comprenait pas qu'il vivait de souvenir avec ses bibelots, que son esprit en était sans cesse entouré — à moins qu'une autre explication ne fût la vraie et que, comme les amateurs japonais gardent leurs œuvres d'art dans des coffres de peur qu'une jouissance quotidienne ne les en lasse, il ne se privât des siennes en amoureux passionné pour les mieux aimer le jour où il leur faisait hommage. Un tel raffinement était digne de lui.

Nous disions que quelques statuettes avaient échappé à l'ostracisme ; c'étaient des œuvres du XIIIe siècle français. Après le Japon, après l'Orient, après l'Egypte et la Grèce aussi — car il avait réuni de remarquables ouvrages de l'art antique, sans pourtant en « faire la série », — il était venu en effet à l'art gothique. On a remarqué dès longtemps que beaucoup de japonisants de marque, Gonse, Gillot, Manzi, d'autres encore, avaient été des gothiques passionnés et cette rencontre, non fortuite assurément, est tout à l'honneur des deux arts ; Mutiaux ne fit pas exception. Il semble que celui qui l'introduisit dans notre moyen âge fut Marcel Bing ; après la mort de son père, le jeune homme en avait pris la place dans la galerie de la rue Saint-Georges et il la tint de telle façon que ceux qui l'ont connu ne l'oublieront pas. Bing

le père était un self-made man, merveilleusement fin et chez qui la finesse suppléait à l'instruction générale ; cette instruction au contraire le fils l'avait reçue complète, élève assidu de l'Ecole du Louvre aux cours de Pottier et de Courajod, attaché ensuite aux Musées Nationaux, et c'est l'échec financier de « l'Art Nouveau » qui l'avait contraint à s'occuper de curiosité ; mais quel marchand il fût ! Condisciple et ami de tout ce qui comptait à Paris dans l'histoire de l'art et parmi les collectionneurs, c'est vraiment d'«amateur» qu'il continuait à faire figure, passionné de toutes les questions nouvelles que posait l'érudition, toujours soucieux d'en aider les progrès, et servi en plus dans ses relations par la grâce des manières les plus charmantes. Mutiaux, qui, comme nous tous, l'avait connu enfant rue Vézelay, s'était plu à le suivre dans la vie et il fut le plus assidu des visiteurs de la rue Saint-Georges. Après chaque voyage de Marcel Bing, il assistait au déballage des caisses mystérieusement annoncées, heureux des primeurs qu'il y découvrait. C'est des tournées en France de Bing qu'étaient venues les statuettes gothiques, peut-être aussi ces fragments d'émaux des XIIe et XIIIe siècles qu'il sortait parfois d'un tiroir pour en faire les honneurs à ses amis, menus objets d'une extrême préciosité qui étaient parmi ceux sans doute qui répondaient le mieux aux penchants de l'amateur ; toutefois le déballage des caisses rapportées de longues randonnées à travers l'Extrême-Orient était plus passionnant encore, et c'est là que Mutiaux fit quelques-unes de ses plus belles acquisitions.

De l'Extrême-Orient, disons-nous, et non plus seulement du Japon. Certes Mutiaux avait gardé pour le Japon toute la tendresse de ses débuts ; il l'aimait pour les joies qu'il en avait reçues, pour l'éducation et l'affinement de goût qu'il lui devait, et il ne pouvait supporter le mépris qu'en affectaient les néophytes de l'art chinois ; leur fait était vertement dit à ceux qui s'avisaient de parler devant lui de « l'infâme Japon ». Mais pour continuer à se plaire aux délicatesses japonaises, il n'en était pas moins touché de la grandeur chinoise, et peut-être sa façon la plus explicite de lui marquer son admiration fut-elle de placer sur sa cheminée, bien en vue sous ses yeux et tout à côté des statuettes gothiques, un magnifique cornet de poterie sung, de la plus noble forme et de la plus fine craquelure. Il aimait à le palper, à jouir de sa peau si délicate, presque féminine, disait-il, et divers bronzes archaïques, un petit ours doré notamment, assis sur son vénérable derrière, ne le charmaient pas moins ; je crois pourtant que de tels objets étaient entrés un peu occasionnellement dans sa collection. Peut-être une certaine crainte de toute la force qu'il y sentait cachée le retenait-elle, à moins, plus simplement, que la guerre survenue au moment des beaux arrivages de Chine ne l'ait arrêté ; ces dernières années en effet son ardeur de collectionneur s'était contenue, sinon apaisée, pour des raisons qu'hélas, en France nous connaissons presque tous. Toutefois, une de ses plus remarquables acquisitions est assez récente, celle de ce couteau en jade à manche de bronze, vraisemblablement de l'époque des Han, aujourd'hui au Louvre ; peu d'objets de plus grand style sont venus de Chine en Europe et à lui seul il suffirait à prouver



Musée du Louvre (Don Mutiaux)

Albarello de Rakka sur l'Euphrate (XIe-XIIe siécles).

EUGÈNE MUTIAUX.



Musée du Louvre (Don Mutiaux)

Couteau chinois en jade et manche de bronze. — Époque Han.

Planche XXIII

que le goût raffiné de Mutiaux ne reculait point devant les œuvres les plus puissantes.

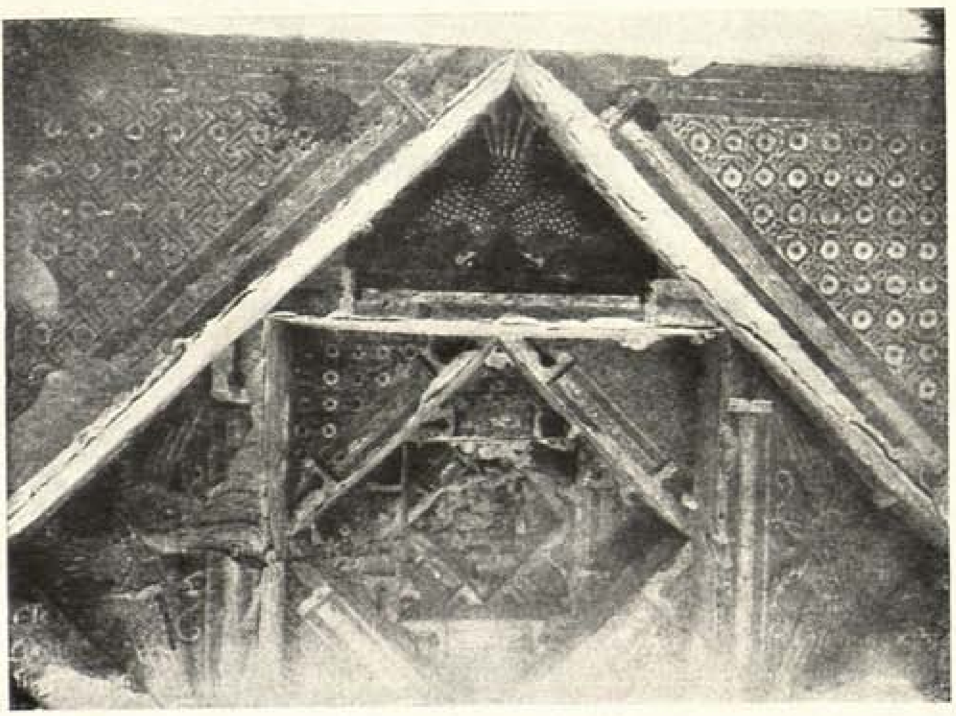
Cette largeur de goût et cette compréhension si étendue faisaient le charme de la conversation de Mutiaux. Il avait d'ailleurs pris soin toujours de développer ces qualités, fréquentant les musées, s'intéressant à leurs acquisitions, et se plaisant à lire et à suivre les cours des maîtres dont il savait pouvoir le plus apprendre. Longnon n'avait pas eu d'élève plus assidu, si bien que les notes de Mutiaux servirent à en publier les leçons ; il ne manquait pas une de celles d'Abel Lefranc, et les cours d'Edmond Pottier sur la céramique grecque à l'Ecole du Louvre, ces cours que le savant allemand Helbig déclarait un jour les plus beaux qu'il ait jamais entendus, l'enthousiasmaient si fort qu'il se prit quelque temps à en faire tirer des résumés autotypés. Jusqu'à ses derniers jours, il alla régulièrement à la Sorbonne, et il faut reconnaître que l'effort était pour lui singulièrement plus grand que pour tout autre ; en effet, et ce fut là encore une de ces manies dont nous le plaisantions, il avait peu à peu pris l'habitude de veiller de plus en plus tard, si bien qu'il en était venu à se coucher presque au jour ; toute la nuit il lisait ou travaillait, aussi l'heure du lever ne sonnait-elle que vers la fin de l'après-midi. Quelle énergie il lui fallait pour être là au moment où le professeur montait en chaire ! De telles habitudes, cela va de soi, n'étaient pas pour faciliter les relations avec ses amis ; ils étaient mal venus à se présenter avant cinq heures et encore assistaient-ils souvent alors à son petit déjeuner ; mais, la consigne observée, quel accueil leur était fait et qu'ils garderont de ces trop courtes heures un charmant souvenir ! Edmond Pottier, Henri Rivière, le graveur Moreau, Gaston Migeon, P.-A. Lemoisne, Auguste Picard, Marcel Guérin, J.-J. Marquet de Vasselot, Mme Langweil avec le jeune ménage Nouflard, ses enfants, Marcel Bing, avant que l'enlevât une mort imprévue, quelques rares parents aussi, dont le colonel Wild qui devait si généreusement présider à l'exécution de ses dernières volontés, tels étaient les intimes de la maison ; leurs seuls noms disent assez l'agrément de ces réunions. La guerre même ne les interrompit pas, car, quoique plus que septuagénaire, pas un instant Mutiaux ne songea à quitter Paris, vaillant de pensée, jamais abattu et toujours confiant, malgré bien des absences et bien des deuils. Ces derniers temps seulement, on le sentit décliner ; les malfaisantes bassesses de la politique attristaient profondément son patriotisme ; puis une douloureuse maladie vint, qu'il traîna plusieurs mois. Ses amis le voyaient s'en aller peu à peu, bien qu'il fît encore des projets. Il mourut sans s'en apercevoir à près de 80 ans.

Nous voudrions avoir fixé dans ces quelques pages les traits de ce parfait galant homme qui fut un amateur comme le présent siècle n'en verra sans doute plus. Tout de même que Jules Maciet — cet homme admirable à l'effort de qui nous devons le Musée des Arts Décoratifs et dont la générosité constante en enrichit tant d'autres, — Eugène Mutiaux se garda de se laisser embrigader dans une spécialité et il se plut à toutes les manifestations de

l'art ; grâce à la sûreté de son goût, il sut, avec des moyens limités, se faire une collection où l'Egypte et la Chine coudoyaient le moyen âge, l'Orient musulman et le Japon, ce goût très personnel donnant leur unité à tous ces éléments. Assurément il y aura encore des gens de goût dans la France de demain et nous ne voulons pas croire que la barbarie submergera tout ; mais la raréfaction des belles œuvres du passé et les prix considérables qu'elles ne manqueront pas d'atteindre en suite des jeux de la concurrence internationale, obligeront les amateurs, sauf quelques milliardaires, à se restreindre à la possession d'un petit nombre d'objets et ce serait miracle qu'ils en pussent faire heureusement voisiner, venus d'horizons si divers ; il y faut une sûreté d'œil que donne seule une incessante pratique. Mais surtout on doit le craindre, ce qui différenciera d'eux un Maciet ou un Mutiaux, c'est l'absolu désintéressement de tels hommes, leur indifférence pour la plus-value des objets acquis par eux et leur haine de la spéculation, de l'agiotage sur les œuvres qui leur étaient chères. Les mœurs nouvelles que nous avons vues s'introduire autour de nous seront vraisemblablement un mal nécessaire, la rançon de toute collection tant soit peu importante ; félicitons Mutiaux d'y avoir échappé et d'avoir su jusqu'à la fin, et sans esprit de lucre, aimer ses collections pour elles-mêmes.

Raymond KOECHLIN.





En haut : (fig. 2). Intérieur d'une grotte des *Ming-ui* de Qyzyl (VIIe siècle).
En bas : (fig. 1). Plafond d'une grotte des *Ming-ui* de Qyzyl (VIIe siècle).

LE LAMBREQUIN [1]

Le thème du lambrequin est un de ceux qui nous font deviner les lacunes dont l'histoire de l'art ne s'occupe généralement pas. Tous les profanes ont remarqué son apparition dans le tabernacle de Saint-Pierre de Rome, comme beaucoup de mes lecteurs peuvent se le rappeler. Le Bernin l'y a coulé en bronze et suspendu à l'architrave cintrée qui relie les entablements chantournés des colonnes torses garnies de pampres. Ces pans rectangulaires d'abord qui se terminent en bas par un demi-cercle muni d'un gland doivent indubitablement évoquer une draperie. Ce thème, où le Bernin l'a-t-il pris ? On pourrait penser qu'il emprunte ce couronnement, comme les colonnes torses, à quelque représentation associée à Jérusalem ; au tabernacle peut-être. Aux historiens de suivre cette piste. Ce qui nous occupe aujourd'hui, c'est le thème du lambrequin en soi. D'où provient-il ? Il pourrait y avoir assez de gens disposés à en attribuer l'invention au Bernin ; ce qui allait être un thème favori du style baroque serait dû à lui seul. Mon article a pour objet de montrer que le lambrequin peut nous mettre sur les traces d'un courant artistique dont l'histoire de l'art ne s'est guère occupée jusqu'à présent. Cette lacune est d'une importance telle qu'il est grand temps d'y porter peu à peu notre attention. Le lambrequin est un des rares indices sûrs de l'art proprement asiatique.

Qu'est-ce que l'art proprement asiatique ? Est-ce l'art de l'Asie antérieure, en particulier de la Mésopotamie, ancien point de départ des recherches qui se sont étendues à toute l'Asie ? Est-ce plutôt l'art de l'Inde, de la péninsule indochinoise, ou de l'Extrême-Orient ? Dans ces dernières années sont venues s'ajouter les découvertes de l'Asie centrale pour lesquelles on cherche dans l'hellénisme une influence déterminante au point de vue artistique. Si l'on vient déclarer maintenant que là n'est point l'art proprement asiatique, on risque pour le moins de n'être guère compris. Dans les lignes qui suivent, je voudrais, à propos du thème du lambrequin, montrer la vraie position de la question.

Il faut d'abord jeter un coup d'œil sur la carte. Les régions jusqu'à présent seules considérées quand il s'agissait de juger l'Asie au point de vue artis-

(1) *Voir* Planches XXIV à XXIX.

tique, forment le sud du continent. L'Asie antérieure n'est que faiblement rattachée au gros du continent ; quant aux deux péninsules, elles en sont nettement coupées par des chaînes de montagnes. L'Asie proprement dite s'étend de l'autre côté de ces montagnes. Mais, dira-t-on, c'est un territoire barbare, et son étendue est hors de toute proportion avec son importance intellectuelle ; c'est un pays sans histoire. Cette objection est légitime si l'on prend pour critérium l'histoire et tout ce qui dépend de l'écriture. La question serait donc de voir si la conception ordinaire de « l'histoire » est juste.

Prenons par exemple les étendues désertiques de la Haute-Asie ; on peut les étudier à la lumière des expéditions scientifiques de ces dernières années. Qui se contente de l'histoire telle que l'entend l'école des historiens, au lieu d'ouvrir les yeux en restant à son point de vue d'homme de métier, d'artisan, ne verra dans l'Asie centrale que du gréco-romain bouddhique. Mais grattons un peu le crépi, et voyons s'il n'existe point, sous cette couche qui remonte au début de notre ère, quelque chose de plus ancien que le gréco-romain et de plus précieux pour nous. Cette méthode nous a souvent réussi dans les églises et les palais ; pourquoi ne pas l'expliquer dans des pays entiers, et particulièrement dans cette Asie proprement dite ? Peu importe, d'ailleurs, que nous ayons affaire au bouddhisme de l'Asie centrale, à l'islam de l'Asie occidentale, aux régions non encore défrichées par l'archéologie de l'Asie du Nord, voire même à la Chine et à tout l'Extrême-Orient. Peut-on vraiment s'imaginer que l'histoire de ces étendues immenses commence au gréco-romain, au bouddhisme ou à l'islam ? L'historien d'art peut répondre catégoriquement « non ». Dans le développement de l'art mondial, les siècles préhistoriques de l'Asie proprement dite, siècles antérieurs à toutes ces basses époques, antérieurs même au mazdéïsme, sont, aux yeux de l'archéologue, plus importants encore que tout ce que nous connaissons de l'Egypte, de la Mésopotamie et de la Grèce. Or tous ces centres artistiques ont construit en pierre, de sorte que leurs monuments nous sont parvenus. Dans l'Asie proprement dite, au contraire, on s'est servi de matériaux aussi peu durables que le bois, par exemple, qu'employait l'Europe du Nord. L'histoire de l'art, négligeant ce fait jusqu'à présent, a établi un arbre généalogique de l'art européen et asiatique accepté comme un dogme depuis des siècles ; il faut l'arracher avec toutes ses racines, si nous voulons enfin poursuivre nos recherches d'historiens d'art sur un terrain solide.

Pour aujourd'hui, j'attirerai l'attention sur un de ces matériaux autrefois d'importance capitale, dont l'indice nous est donné par le lambrequin : je veux parler de la tente et de tout ce qui s'y rapporte en fait de tissus.

Jusqu'à présent, nous avons trop regardé le monde à notre point de vue méridional, avec nos lunettes d'humanistes ; nous avons presque totalement négligé la part du Nord et des nomades. Dès que nous consacrons la même attention au Nord qu'au Midi, les faits prennent un tout autre aspect ; non seulement nous partageons le respect des préhistoriens pour tout ce qui nous est parvenu en pierre, en bronze ou en fer, mais nous tenons compte des immenses



En haut : (fig. 3). — Une grotte de Touen-houang (An 700 environ).
En bas : (fig. 4). — Autre grotte de Touen-houang (VIIe siècle).

lacunes dues au manque de durabilité des tentes et des constructions en bois ou en brique crue. Une nouvelle question se pose : dans l'égyptien, dans le mésopotamien, dans le grec, n'y aurait-il pas des influences de l'art des septentrionaux et des nomades ?

Dès 1906-1909, la mission Pelliot a rapporté de son expédition au Turkestan chinois une série de documents photographiques ; on y peut trouver des données claires sur le bouddhisme que l'Islam allait supplanter vers l'an 1000 de notre ère, et M. Pelliot n'a pas manqué de les utiliser. Mais ce qui me paraît encore plus important, c'est que ces mêmes monuments témoignent aussi des particularités de l'époque qui précéda le bouddhisme, avant notre ère. J'en ai déjà dit un mot dans mes ouvrages *Altaï-Iran* et *Die Baukunst der Armenier* ; aujourd'hui, avec l'aide des documents Pelliot, je ne parlerai que de deux matériaux dont nous tenons trop peu compte dans nos recherches sur l'art asiatique.

***

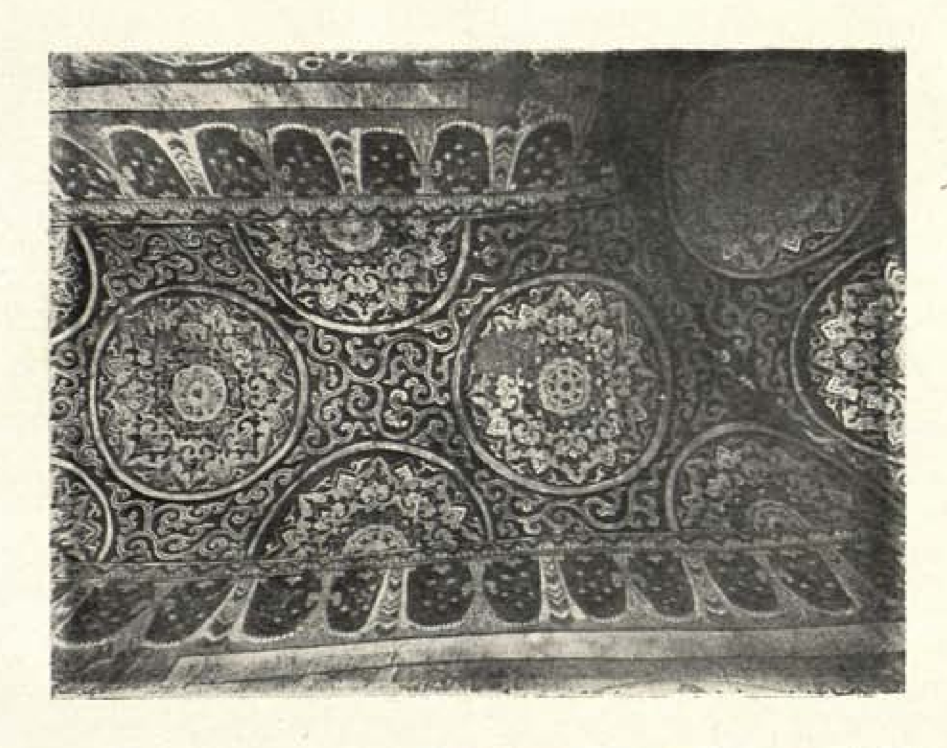
D'abord, le bois. La fig. 1, *Pl.* XXIV, donne le plafond d'une grotte des Ming-ui à Qyzyl, que Pelliot fait remonter au VII[e] siècle. C'est la parfaite imitation d'un toit construit par couverture des coins, méthode qu'apportèrent les peuples venus du nord dans l'entonnoir qui, entre l'Altaï et l'Iran, descend jusqu'à l'Indus ; ils construisaient en troncs équarris. Sur les angles de la salle carrée, nous voyons posées des poutres qui dessinent un losange. Du milieu d'un de ses côtés au milieu d'un autre, on retrouve un carré plus petit que le premier ; là-dessus, un nouveau losange, de sorte que ces poutres finissent par former une couverture, un toit si l'on veut, par leur superposition pyramidale. Les champs triangulaires sont ici, à Qyzyl, remplis d'ornements exquis, qu'il convient de ne pas perdre de vue, car ils sont profondément différents de la deuxième espèce d'ornements dont nous allons parler tout à l'heure à propos du lambrequin. A Qyzyl, ce sont des motifs répétés, disposés diagonalement, souvent basés sur la grecque.

De ce travail qui nous ramène à la construction en bois, Pelliot a encore rapporté de Qyzyl un autre document fort précieux (fig. 2, *Pl.* XXIV). C'est la coupe d'une toiture construite comme dans la fig. 1. A. Maybon a déjà, dans un article de *L'Art Décoratif* (XII, 1910, p. 61), remarqué que c'est la même méthode qu'on retrouve dans le petit temple de Pandrethan au Cachemire. L'important, c'est de constater que les deux premiers exemples ne sont pas réalisés dans le « matériau » original, et que le troisième, explication commune des deux autres, est un édifice en bois couvert sur angles.

Ce sont des connexions fort différentes que nous reconnaissons dans un deuxième groupe : Pelliot en a rapporté les documents de Touen-houang, localité de la région frontière entre le Taklamakam et le désert de Gobi. Ici, le plafond ne rappelle en rien l'imitation du bois : c'est un tout autre « maté-

riau » qui domine ; c'est le tissu de la tente, reconnaissable même pour l'observateur le plus superficiel par le lambrequin. Voyez la fig. 3, *Pl.* XXV, l'intérieur d'une grotte où la statue cultuelle du Bouddha se complète dans la zone du plafond par un demi-cercle au milieu de nuages. Le reste du plafond, qui seul nous intéresse ici, est composé d'une série de bandes horizontales qu'on voit se terminer à droite en bas par des lambrequins. Ensuite, un large champ oblique avec des rosaces, puis diverses bandes étroites, remplies de lotus et d'une grecque en perspective. On voit très nettement que, dans le plafond, les quatre parois convergent vers un sommet commun, vers un carré. Est-ce là encore de la construction en bois ? Evidemment non : déjà dans cet exemple, qui n'est pas des plus significatifs, nous avons affaire à l'imitation d'une tente. Comment cette origine s'est peu à peu perdue de vue à l'époque bouddhique, — et nos historiens d'art s'en sont d'autant moins occupés, eux qui veulent voir partout l'influence de l'héllénisme — c'est ce que montre la fig. 4, *Pl.* XXV, vue prise par Pelliot dans une autre grotte de Touen-houang : nous y trouvons dans le champ trapézoïde du plafond, au-dessus du Bouddha, des sujets taoïques ; mais les bandes visibles du carré supérieur montrent d'autant plus clairement le motif du lambrequin. Je ne parlerai pas ici des documents rapportés par les missions anglaises ou allemandes, dont il est déjà question dans mon *Altaï-Iran*, p. 155 sqq. ; je me contenterai de quelques photographies que je dois à l'obligeance du savant russe bien connu, M. Serge Oldenburg. Ici, il ne s'agit pas, comme dans les photographies de Touen-houang, d'imitation de tentes en pyramide quadrangulaire, mais de l'ornementation de voûtes en berceau rencontrées sur la route septentrionale du bassin du Tarim, région où l'on retrouve d'ailleurs également la disposition des tentes rondes ; ici, toutefois, je me bornerai à parler des plafonds en berceau. On en trouvera la discussion plus ample dans mon *Altaï-Iran*, et dans mon prochain ouvrage sur l'Asie.

Prenons la fig. 5, *Pl.* XXVI, le plafond du temple 2 de Bäzäklik. Nous voyons le champ central occupé par un motif répété sans fin de cercles en quinconces. Ceux-ci sont eux-mêmes remplis de rosaces avec de petits dessins en cœurs et en palmettes. Le fond, qui reste libre, montre des rinceaux géométriques qui semblent partagés par une ligne médiane en deux ou trois bandes, et qui remplissent d'une façon égale et agréable toute la surface. Au point de vue de l'art des tentes, ce qui est décisif, c'est que ce champ central est bordé de bandes en zigzags, d'où pendent, d'un côté et de l'autre, de vrais lambrequins en manière de draperie, séparés par des plis verticaux noués ou ornés de zigzags, enrichis de grelots en pendentifs. Le plafond, dans son ensemble, donne ainsi l'impression d'une toile de tente recouvrant une galerie, toile qui serait tendue sur toute la longueur de la salle. D'une ornementation beaucoup plus sobre, mais d'une disposition analogue à celui-là, un autre plafond de Bäzäklik (fig. 6, *Pl.* XXVI) montre encore des rosaces, mais non encadrées dans des cercles ; il est d'ailleurs moins riche en «cœurs» et en rinceaux géométriques qu'en dessins stylisés à la chinoise, principalement en





Photos S. Oldenburg

En haut : (fig. 5). — Temple 2 de Bäzäklik.
En bas : (fig. 6). — Autre plafond de Bäzäklik.

« rubans de nuages ». Ici encore, les lambrequins pendent de chaque côté ; le nœud tombe sur le milieu de la draperie, les plis verticaux ornés de zigzags font le seul motif de division, les grelots manquent.

Voyons le détail des lambrequins mêmes. La fig. 7, *Pl.* XXVIII, montre le passage du plafond à la paroi dans la grotte des Constellations à Sängim. On voit en haut pendre les tentures à dessins en losanges ; des plis verticaux les divisent ; sur les lambrequins, on voit les pendentifs de grelots et d'autres plus grands attachés en-dessous en longue file. Je n'étudierai pas ici les peintures des parois. On pourrait facilement multiplier les exemples à l'infini. Lorsque, dans ces régions septentrionales du bassin du Tarim et de Touenhouang les témoignages de la peinture ont une fois attiré notre attention sur l'art des tentes, l'intérêt des sujets à figures semble pâlir, et toute notre attention se porte de préférence sur les vestiges de l'ancien art des tentes. Il faut remarquer que ces vestiges deviennent plus rares sur la route méridionale, et surtout à Khotan ; la région semble être plus fortement influencée par l'Inde et l'Asie occidentale. D'ailleurs, les constructions n'étant pas souterraines, les plafonds ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

Une région qui nous fournit des indications capitales sur cet art oublié, c'est le nord de la Chine. On y pourrait même, semble-t-il, retrouver des imitations de la décoration des tentes qui seraient en partie antérieures à notre ère.

Voici un détail pris par Sirén dans la Grotte IV de Yun-kang, qui a pu être sculptée entre 386 et 494 (fig. 8, *Pl.* XXIX). On y voit une pagode surmontée d'un stûpa au-dessous d'une bande qui est ornée du «*kymation lesbique*» (rais de cœurs). En bas à gauche, des lambrequins en plusieurs rangées superposées, des pans triangulaires et des boules à pointe. Ne peut-on penser que ce kymation d'en haut a la même origine que les pendentifs d'en bas ? D'ailleurs, on retrouve à Yun-kang toute une série de motifs empruntés à la décoration des tentes ; je n'ai pris le lambrequin qu'à titre d'exemple. Des stèles datées nous fournissent d'autres exemples moins anciens.

Mais la preuve la plus ancienne que les Asiatiques du Nord, les bergers nomades n'étaient point des barbares sans art, comme l'humaniste aime à se les représenter, nous est fournie par les bronzes hiératiques de la Chine. Le millénaire qui a précédé la dynastie Han (206 avant J.-C. à 221 après J.-C.), laquelle se trouve dans la pleine lumière de l'histoire, nous donne des originaux datés et aussi des détails historiques qui prouvent l'usage de ces vases ; il ne peut donc y avoir aucun doute sur l'antiquité de leur type. Or, sur ces vases, comme dans les sculptures de Yun-kang, comme dans les peintures de la haute Asie, je crois pouvoir montrer des traces claires de l'art des tentes. Il faut distinguer entre ces vases et d'autres catégories de bronze hiératiques, par exemple, ce vase orné d'animaux que la Ville de Paris a acquis en 1920 pour le Musée Cernuschi ; M. H. d'Ardenne de Tizac l'a décrit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, LXVIII, 1926, I, p. 16 sqq. Comme échantillon du groupe qui

m'occupe, je donne fig. 9, *Pl.* XXVII, un chaudron à sacrifices *(ting)*, qui est entré dans l'Ostasiatische Sammlung de Berlin, grâce à un don de Madame Maria Meyer, de Fribourg en Brisgau. Il est garni de cinq bandes superposées de largeurs variées; de la plus basse pendent ces ornements en forme de cœur que je regarde comme des lambrequins. La décoration du chaudron s'expliquerait alors comme une adaptation de l'installation habituelle des tentes. Les ornements des bandes s'accordent-ils avec cette théorie ? Nous voyons (fig. 10, *Pl.* XXVII) l'utilisation de motifs continus, non pas d'animaux comme sur les vases de l'autre groupe. Le principe en est un grillage diagonal, dans lequel, autour de petits carrés de deux fils, des crochets ou grecques sont disposés en ordre alterné; leur surface lisse se détache nettement du fond qui est rendu rugueux par des crochets chinois du type bien connu. Ce sont là, indubitablement, des dessins d'étoffes.

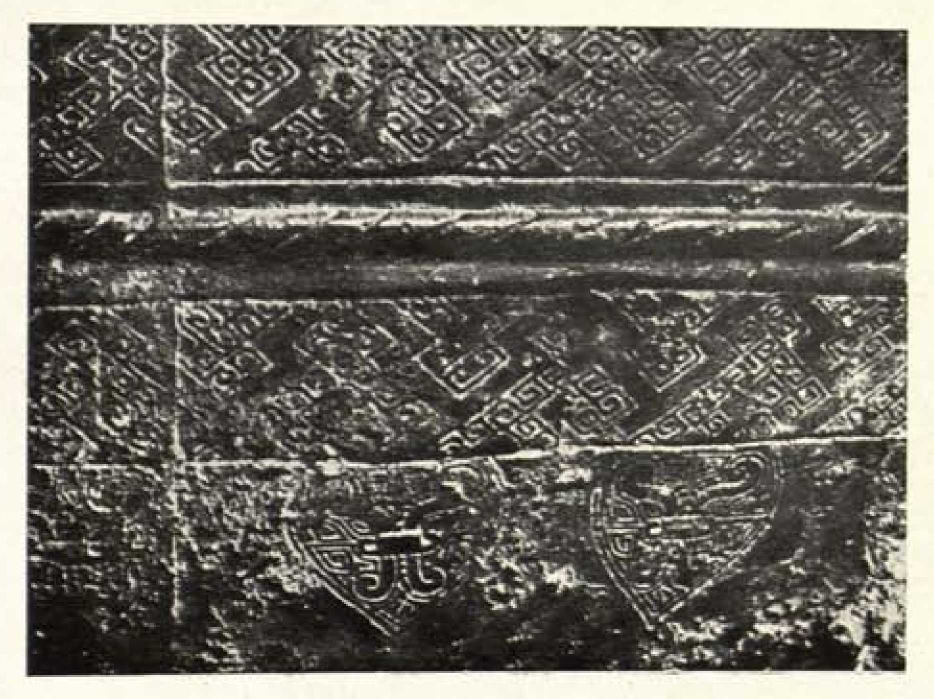
Le trésor principal de cette catégorie de vases, trésor de date certaine, fut trouvé en 1924 par des paysans du village de Li Yu au pied du Ho-chan ou Houan chan, une des cinq montagnes sacrées, dans la province de Chan-si, et la plus grande partie en fut apportée à Paris par M. Wannieck. Une pièce entra dans une collection chinoise privée ; l'inscription dont elle était munie nous montre que c'était une offrande de l'empereur Tsin Ki Houan Ti de l'an 267 avant J.-C. (selon les indications recueillies par M. Wannieck). Nous sommes donc en présence d'un groupe moins ancien de vases Tcheou, à condition, toutefois, qu'on ne découvre pas des vases du même groupe d'une antiquité plus haute. Sur cette question, il faudrait faire des recherches dans les anciens ouvrages d'ensemble, surtout dans le *Pokutulu*.

Voilà pour l'Asie centrale et orientale. Le thème du lambrequin semble encore se retrouver dans l'art de l'Asie occidentale. qui a fini par être apporté jusqu'aux côtes sud de la Méditerranée par l'islam. Cela a pu se faire précisément à la faveur de la vie nomade à laquelle les fondateurs de cette religion étaient habitués et qu'ils trouvèrent dans l'Iran (après leur conquête de la Perse) unie à une haute culture qui se rattachait dans l'ordre des arts décoratifs à la construction en brique crue. Jusqu'à présent, nous n'avons aucun document sur les formes d'art qui avaient pu se développer chez les Arabes du désert avant Mahomet. Qu'il en existât pourtant, cela n'est point douteux d'après ce que nous savons de leur poésie. Pour le moment, ces choses, nous l'avons dit, demeurent insaisissables ; mais le fait que l'art islamique s'élabora d'abord en Mésopotamie et dans l'Iran, s'explique sans doute parce que l'Iran, mieux que tout autre pays, offrait aux envahisseurs arabes une nature fort étroitement apparentée à leur propre génie. L'explication de l'art islamique par un héritage de l'antiquité, hypothèse autour de laquelle les humanistes s'acharnent toujours à faire grand bruit et qu'ils voudraient justement ressusciter encore une fois (1) ne pourrait s'admettre que chez celui qui ignorerait

---

(1) Voir J. Strzygowski : *Die Stellung des Islam zum geistigen Aufbau Europas*, Acta Academiae Aboensis, Hum III, et *Das Schicksal der Berliner Museen*, Preuss, Jahrbücher CCIII, 1926, p. 163 sqq.





En haut : (fig. 9). — *Ting*, Ostasiatische Sammlung, Berlin.
En bas : (fig. 10). — Détail du même.

tout de l'Asie proprement dite et de sa force créatrice. La fig. 11, *Pl.* XXIX, nous place au beau milieu de la vie de l'Asie occidentale et centrale, telle qu'elle existait bien avant l'hellénisme et le bouddhisme, telle qu'elle se réveilla sous l'influence de l'Islam, telle enfin que nous la voyons aujourd'hui, immuable depuis des millénaires ; c'est la vie sous la tente, représentée dans une miniature du Hamza-Nameh, manuscrit fait vers 1550-1575 pour les conquérants mongols de l'Inde, les Grands Mogols, Humayun et Akbar. Le fait que les fils de Saïd de Bahman s'y trouvent est pour nous accessoire (1). Ce qui nous occupe, c'est le camp des nomades, l'installation des tentes rondes ou allongées. Dans toutes on voit pendre du toit, sur la partie haute de la paroi, une bande ornée de diverses façons, qui remplit le même office que le lambrequin, à savoir celui de dissimuler la couture qui sépare le toit de la paroi.

L'emplacement est à noter. La remarque que le lambrequin, comme je l'ai montré dans mon *Altaï-Iran*, se plaçait de préférence entre la paroi et la couverture ou toiture, de façon qu'il pendait sur la partie haute du mur, est particulièrement à considérer. Elle nous permet de remonter le chemin suivi par le lambrequin en Asie occidentale, comme nous l'avons fait pour le lambrequin en Asie orientale.

C'est au même endroit que, dans la mosquée d'Ahmed Ibn Touloun, construite au Caire sur le modèle de la mosquée de Samarra (872), s'étend, sur une longueur kilométrique, une sorte de frise en stuc qui ne se retrouve en aucun autre endroit de la mosquée, malgré la multitude de ses ornements en stuc ; se poursuivant ainsi horizontalement en haut du mur, entre mur et plafond, l'ornement doit avoir une signification précise. Il est sans doute permis de l'assimiler à la bande ou frise que nous avons vue étalée dans toutes les tentes (fig. 11), à l'extérieur comme probablement aussi à l'intérieur. Son aspect répond parfaitement à cette origine.

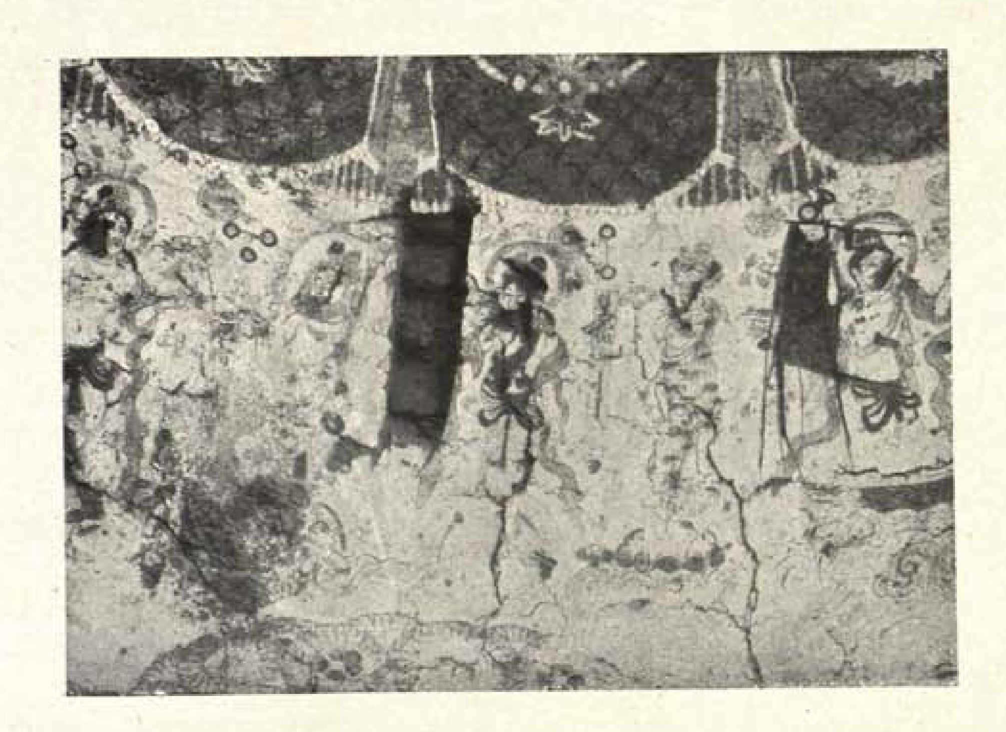
La fig. 12, *Pl.* XXVIII, reproduit cette frise au-dessus de deux fenêtres. Encadrée de lignes doubles, elle montre des cercles, suspendus à des triangles allongés, de telle façon que personne n'hésiterait à y reconnaître l'idée du lambrequin, si l'ornemaniste travaillant au Caire n'avait cru devoir indiquer des lotus. L'impression de lambrequin, ainsi un instant effacée, repreud toute sa netteté lorsqu'on aperçoit dans les bandes une rangée de festons demi-circulaires, sur laquelle les cercles viennent s'appliquer comme des grelots.

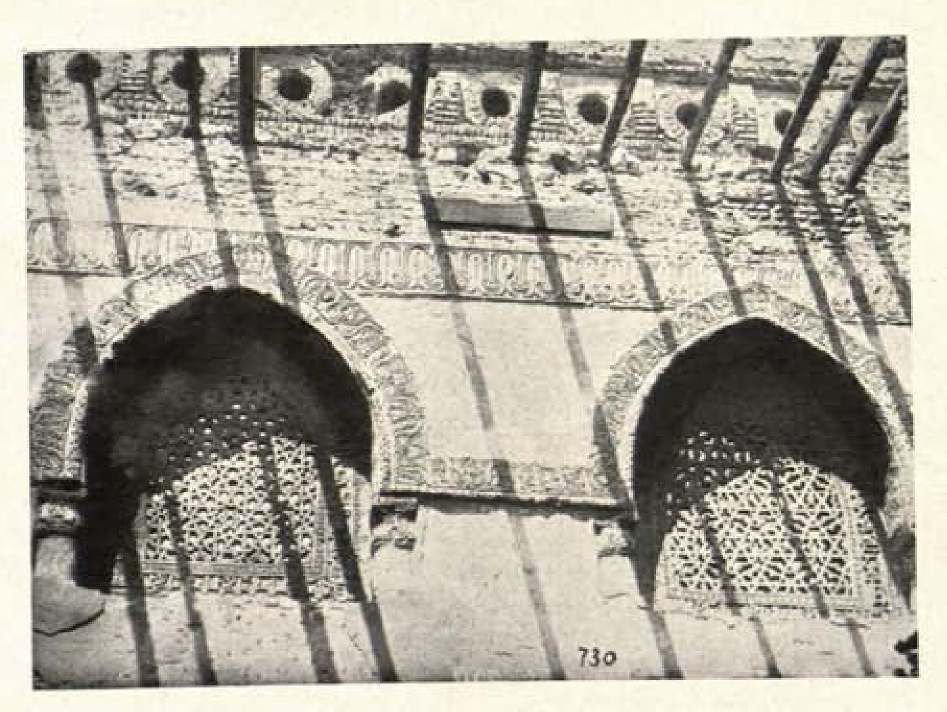
Il faut être bien aveuglément imbu de ce préjugé que l'art islamique pourrait être l'héritier de l'antiquité pour vouloir chercher l'art grec dans cette frise de lambrequins apportée de Samarra jusqu'aux bords du Nil. Le périodique *Der Islam* semble être pourtant fondé sur ce programme ; du moins les deux articles de tête (p. 1 sqq.) s'acharnent à réfuter mon travail sur Mchatta, qui représente nettement l'opinion opposée. Depuis, on s'est livré en Allemagne à des luttes qui sont peut-être passées inaperçues des savants français. Elles

(1) Voir sur cette épopée H. Glück : *Die indischen Miniaturen des Haemzae-Romanes*, Vienne 1925.

rapellent celles qu'inaugura jadis mon *Orient oder Rom* pour l'art chrétien ; la seule différence, c'est qu'il s'agit aujourd'hui de l'islam. Mes livres *Amida* (1910) et *Altaï-Iran* (1917) ne sont que des étapes dans le développement de cette question. J'espère, dans mon ouvrage *Wesen und Entwicklung der asiatischen Kunst*, la mener jusqu'à une solution provisoire, de même que naguère mes ouvrages *Die Baukunst der Armenier und Europa* (1918) et *Ursprung der christlichen Kirchenkunst* (1920) (dont il a paru entre temps des traductions en suédois et en anglais) réglèrent la question des origines et du développement de l'art chrétien. L'islam nous introduit encore mieux que l'iranisme chrétien dans l'art de l'Asie proprement dite, que les humanistes passent sous silence. Cet art a ses racines dans la décoration des tentes et dans la construction en briques crues avec ses revêtements ; au point de vue spirituel, dans les conceptions qui menèrent au mazdéisme avant Zarathustra. Ce n'est pas en Mésopotamie ni aux Indes, où, de même qu'en Grèce, le sens artistique du Nord et des nomades se rencontrent avec la puissance du Sud pour engendrer l'art figuratif qui règne ensuite sur l'Europe jusqu'à nos jours, qu'il faut chercher l'Asie véritable. Le mazdéïsme, avant sa transformation savante, et tout ce qui, dans les grandes religions du monde, se rapporte à son esprit originel, donne dans l'art créatif l'image de ce génie façonné par les peuples du Nord et les nomades, auquel conviendrait prééminemment ce terme dont on abuse : *asiatique*.

J. STRZYGOWSKI.





En haut : (fig. 7). — Grotte des constellations à Sängim.
En bas : (fig. 12). — Mosquée d'Ahmed Ibn Touloun au Caire.

LES REPRÉSENTATIONS DU CHIEN DANS LES ANTIQUITÉS DU CAUCASE (1)

Le présent article essaye d'établir, d'après les monuments connus, comment le chien a été représenté dans les antiquités du Caucase. Cette question nous semble intéressante en raison de l'importance générale et non pas seulement locale qu'ont les anciens monuments caucasiens, et aussi parce qu'elle se rapporte au chien qui est le plus ancien des animaux domestiques de l'Europe.

Dans les antiquités du Caucase, la présence du chien domestique, à côté de l'image d'autres animaux, a été établie par Virchow, de Morgan, la comtesse P.-S. Ouvaroff, par Chantre et d'autres explorateurs qui ont étudié les monuments funéraires du Caucase du Nord et de la Transcaucasie.

Les nombreux dérivés des formes fondamentales de l'image du chien, modifiés par un travail décoratif ont été classés dans la catégorie des représentations fantastiques par presque tous ces savants, y compris Mme Ouvaroff, qui pense que parmi les représentations d'animaux « le chien n'apparaît que très rarement à Koban » (2). En réalité, comme nous tâcherons de le démontrer, l'image du chien est non seulement habituelle dans les antiquités du Caucase, mais encore elle s'y trouve représentée avec de nombreuses variations et avec un caractère tel que nous pourrions, en nous basant sur ces documents, mettre en relief l'importance singulière de cet animal dans le milieu caucasien japhétique, importance qui est attestée dès l'antiquité la plus reculée et qui s'affirme plus tard à travers toute une série de formes diversement évoluées, mais remontant toutes, semble-t-il, à un même type primitif.

Nous commencerons notre étude par la représentation de chiens sur une boucle de bronze fondu de forme ronde (*Pl.* XXX, *fig.* 1) (3). Cette boucle a été acquise par son propriétaire dans la Transcaucasie, mais il n'a pu obtenir aucun renseignement précis sur l'endroit où elle a été trouvée. Au centre de cette boucle, on distingue nettement et en relief un bouc, et autour de ce dernier quatre chiens qui courent. Le bouc y est représenté avec les jambes

---

(1) *Voir* planches XXX et XXXI.

(2) Ouvaroff : *Les tombeaux du Caucase du nord (Matériaux pour l'archéologie du Caucase)*. Archéo. VIII, 67.

(3) Le diamètre de la boucle est de 6 cm. environ. Cet objet se trouvait dans la collection Claude Anet à Paris.

repliées ; or nous ne pouvons pas interpréter cette position comme celle d'un animal couché, car, dans ce cas, nous devrions conclure à l'indépendance complète de la représentation des chiens d'une part, et du bouc de l'autre. Au contraire, le sujet se présente à nous comme une scène incontestable de la poursuite du bouc par les chiens ; d'autre part, les jambes de devant et de derrière du bouc, repliées vers l'intérieur, représentent une position réelle de la course (1), qui ne correspond peut-être pas à notre idée de ce mouvement, parce que cette idée s'est formée sous l'influence de moyens représentatifs traditionnels. En outre il faut remarquer que, vu la disposition des chiens placés en cercle, la composition exigeait d'abord une image assez compacte du bouc, au centre, et ensuite un espace périphérique assez large pour les autres animaux. Tous les chiens sont représentés courant (*dessin* 1, *page* 90) (2), parce que le sujet fondamental de cette pièce est une scène de chasse à courre. Une telle composition doit être considérée comme très ancienne, car sur un cachet provenant des fouilles de Suse, nous voyons le même sujet ; il y a, en effet, au centre de ce cachet, le dessin schématique d'un animal dans lequel nous pouvons reconnaître un bouc, et tout autour trois chiens courant (3). Nous devons également mentionner le vase d'argile foncée trouvé dans le tombeau d'Elisabetpol, et gravé tout autour de dessins remplis de matière blanche, représentant des animaux dont les queues courtes sont repliées du côté de la tête. Il est possible que nous ayons, sur ce vase, la même scène de chasse à courre, mais traitée plus schématiquement.

L'image du chien est représentée très distinctement sur les ceintures de bronze qui ont été trouvées en Transcaucasie, et qui sont caractéristiques de la période de l'adoption du fer, pendant que l'on travaillait encore le bronze. Ces ceintures qui, d'après leur forme et les sujets qu'elles présentent, ont des analogies avec les monuments de l'Asie antérieure, dateraient, d'après Farmakovsky (voir son dernier ouvrage consacré à cette question) du xe au viie siècle avant J.-C., ce qui paraît très vraisemblable. Dans cet art représenté assez largement en Transcaucasie, les ceintures de bronze dont on vient de parler jouent le rôle de *directives* déterminant les formes. Ces ceintures se rencontrent également parmi les antiquités du nord du Caucase, dans l'art caractérisé par les tombeaux de Koban, et servent ainsi, dans les limites de la durée de leur fabrication, d'anneaux reliant entre elles les deux régions caucasiennes les plus riches en tombeaux. La large surface de ces ceintures présente en général des images gravées, des motifs ornementaux formant leur cadre, ainsi que des représentations de différents animaux et de l'homme.

Voici comment M. Farmakovsky caractérise les décors de ces ceintures : « Le plus souvent y sont représentés différents animaux ; tantôt ce sont des juxtapositions de formes constituant de longues frises, tantôt ce sont de nombreux animaux qui sur différents plans s'attaquent et s'entredévorent

(1) De pareilles attitudes sont établies par des photographies instantanées.
(2) Les dessins ont été exécutés par l'auteur.
(3) Délégation en Perse, I, 136 des 302.



Photo Sirén

(Fig. 8). — Grotte IV de Yun-kang.



(Fig. 11). — Miniature du *Hamza-Nameh* (XVIᵉ siècle).

Parfois, on voit aussi au milieu d'eux des chasseurs qui doivent les détruire. Ce qui est remarquable, c'est que, dans les représentations de ces ceintures nous voyons des scènes de chasse, ou du moins nous pouvons relier et expliquer par l'idée de la chasse les groupes séparés des animaux et parfois de l'homme.

Nous trouvons aussi de pareilles scènes sur les ceintures provenant des fouilles faites par de Morgan dans les tombeaux de Akhtala et de Mousieri, sur les ceintures trouvées par Belck et Rösler dans le Gouvernement d'Elisabetpol, et enfin sur celles découvertes par M. Filimonof dans les tombeaux de Koban. A ces scènes s'ajoutent d'autres représentations d'animaux que nous pouvons diviser en deux catégories : *a*) images d'animaux réels ; *b*) images d'animaux stylisés inspirés à l'art par les différents éléments du monde animal réel.

En ce qui concerne la première catégorie, on peut dire que les animaux y sont reconnaissables ; et de Morgan avait raison en disant : « Des animaux sont en général représentés d'une façon très claire, et sont parfaitement reconnaissables. »

M. Virchow a essayé d'aborder le problème au point de vue zoologique tout en tenant compte de la représentation artistique qu'il ne faut pas perdre de vue, ainsi que des données de l'ethnologie ; mais dans son analyse, il a rencontré de grandes difficultés en essayant de résoudre les questions suivantes : dans telle ou telle image, quels sont les traits réels, et quels sont les traits dus à l'art et aux buts décoratifs ?

Virchow, qui, malgré tout, cherchait beaucoup l'exactitude et la netteté zoologique dans les images, n'arrivait pas toujours à résoudre ces difficultés. En indiquant l'importance de semblables délimitations, il avoue : « Ainsi je n'ai pu réussir à établir toujours un diagnostic certain. »

En effet, en comparant, sur les ceintures de la Transcaucasie, des séries de représentations d'animaux à cornes du type du bœuf par exemple, il apparaît clairement que là, comme dans d'autres exemples analogues, nous trouvons des reproductions de types d'animaux qui tantôt se rapprochent du type réel, tantôt s'en éloignent. Ici, nous voyons que les traits réels perdent leur constance et subissent des transformations par le côté artistique.

La plupart des images qui nous intéressent contiennent des animaux courant très vite ; tout y est en mouvement ; et Virchow a considéré cela comme un des traits essentiels de la composition de la ceinture de Belsk. « Alles drängt vorwärts » (tout s'élance en avant). Or ce mouvement intense, rendu d'une manière décorative, produit une série de déformations qui sont tout à fait normales et qui peuvent être expliquées parce qu'elles nous donnent le moyen de reconstituer le type réel des animaux représentés. Donc, si nous ne perdons pas cela de vue, et si nous prenons aussi en considération toute une série de particularités dans le traitement artistique des formes, la reconstitution du type réel nous paraîtra possible, même dans le cas où, zoologiquement, elle ne le serait pas.

Pour en revenir à la série des bœufs, on peut affirmer, en se basant sur ce qui précède, que le cheval-buffle (Buffelpferd, chez Virchow) n'appartient pas à la catégorie des représentations d'animaux fantastiques mais fait partie de celles du bœuf. De cette manière, il est possible d'élargir un peu le groupe des reproductions d'animaux réels institué par Virchow pour les antiquités de la Transcaucasie et de Koban ; ce savant dit en parlant de la ceinture de Belsk : « L'artiste a utilisé cette composition pour représenter une scène de chasse et en même temps un tableau de la lutte la plus sauvage entre animaux dans un large paysage . »

Toutes ces images peuvent donc être reliées par la même idée de la chasse, compliquée par des représentations d'animaux en général. De pareilles compositions appartiennent à la catégorie des plus anciennes, et nous pourrions indiquer pas mal d'analogies surtout avec les monuments de l'Asie antérieure et de l'Egypte.

Sur la ceinture de Belsk nous remarquons une de ces compositions complexes, et aussi un trait qui peut servir d'argument en faveur de l'unité de tout le tableau ; c'est le chien poursuivant les bêtes. En effet, sur les fragments qui ont été retrouvés, nous voyons les images des chiens d'abord sur le bord droit de la ceinture et ensuite sur la partie gauche, devant les bœufs. Mais en plus du groupe indiqué de compositions nous voyons aussi, en détail sur les ceintures ou dans des compositions d'ensemble, des images d'animaux fantastiques dont la présence semble contredire l'idée de chasse dans le sujet. L'expression même de « fantastique » appliquée à ces compositions doit donc être employée avec une certaine réserve. De tels êtres se créaient des éléments réels de différents oiseaux et animaux, grâce *à un procédé créateur très long* et qui a été influencé au début par des idées religieuses. Les formules, une fois instituées, se montraient plus persistantes que les racines sur lesquelles elles s'étaient développées. Mais pour l'époque de nos ceintures, nous ne pouvons pas admettre la possibilité d'apparitions de pareilles compositions, dans les sujets de chasse, comme suppléments décoratifs.

La présence « d'animaux doubles » (Doppeltiere, chez Virchow) nous paraît surtout très curieuse ; nous en reconnaissons de similaires dans les antiquités de l'Europe occidentale, de l'Asie antérieure, de l'Egypte et de l'Inde.

Les combinaisons de sujets réels de chasse avec des animaux fantastiques se rencontrent en Egypte sur des monuments de la période archaïque. Voici ce qu'en dit J. Capart : « Les divers animaux représentés ne laissent pas de nous étonner ; on constate le même mélange d'animaux réels et fantastiques que dans les scènes de chasse représentées sur les murs des tombeaux de la XIIe dynastie. »

L'analogie la plus proche avec nos ceintures se trouve sur une plaque égyptienne archaïque, où, dans une scène de chasse, nous voyons un « double bœuf ».

Les données sur les anciennes idées japhétiques païennes, qui semblaient perdues sans avoir laissé de traces, ont été révélées, petit à petit, dans leur

grande majorité, par les méthodes scientifiques contemporaines, avec une telle netteté, que, en ce qui concerne la question du lien entre ces idées et la chasse, nous possédons des matériaux très précieux, extraits du milieu Abkhase-Svanète-Mingrélien, particulièrement riches en survivances.

D'après les idées des Abkhases, les animaux des forêts et la chasse dépendaient directement d'un dieu particulier à qui on adressait, avant la chasse, des prières, après quoi on jetait au feu une poignée de poils de chiens de chasse *en les associant ainsi à cette coutume païenne de la chasse.*

Ainsi, pour le monde japhétique, rien ne contredit l'hypothèse d'une combinaison de scènes de chasse avec des images de caractère religieux ou même de leur union complète.

En dehors des êtres fantastiques, on trouve souvent, dans la composition, des emblèmes dont la signification religieuse est établie, du moins pour les périodes les plus anciennes de l'âge du bronze. Nous voyons sur les ceintures des spiraloïdes, des étoiles, une croix, un svastika ; la présence de ces signes est une preuve de plus en faveur de l'admissibilité d'un sens religieux dans ces compositions ; de plus, la combinaison même de ces signes avec les animaux ouvre la voie à des recherches ayant pour but de connaître la signification des représentants du monde animal par rapport au monde japhétique.

Parmi les images parfaitement reconnaissables, nous trouvons celle du chien. Nous ne parlerons que de celles qui se rapportent incontestablement à cet animal, laissant pour le moment de côté tous les cas qui exigeraient une reconstitution.

Le chien est représenté d'une manière indéniable, sur la ceinture trouvée par M. de Morgan, dans le tombeau de Mousiéri (*dessin* 2, *page* 90) ; l'explorateur dit en parlant de cette image : « Le chien de berger tel qu'il existe encore au Caucase est gravé sur cette ceinture au milieu d'animaux divers : serpents, poissons, cerfs, bœufs, etc. » Evidemment, nous avons ici une composition semblable à celles que nous avions indiquées et qui est celle d'un chien de chasse (et non d'un chien berger) lequel, comme nous pouvons le deviner, est représenté poursuivant un animal. La position dn chien justifie cette interprétation ; en effet, il y est représenté aboyant et courant, la queue dressée ; mais la forme de ses oreilles, signe très important, n'est pas claire pour nous ; elles sont dressées et auraient dû alors être plutôt pointues, et cela ne se voit pas sur le dessin. Seules, des oreilles pendantes peuvent avoir une forme ronde et large.

Peut-être avons-nous affaire ici à des oreilles pendantes, mais qui se soulèvent pendant la course par soubresauts, comme le montre le dessin très net, mais un peu grossier, des chiens de chasse à oreilles pendantes représentés sur une plaque de bronze que nous avons décrite (*dessin* 1).

Les « canis domesticus » à oreilles pendantes apparaissent dans la Transcaucasie à une époque très ancienne ; mais on ne peut pas dire qu'ils aient chassé la race primitive plus ancienne, ou celle des chiens domestiques indigènes, aux oreilles dressées, qui, comme il nous est permis de le supposer,

pouvaient être tout simplement des chiens de garde (c'est-à-dire des chiens domestiques dans le sens étroit de ce mot), ou la race des chiens de berger ou enfin celle des chiens de chasse.

M. de Morgan ne connaissant que l'image du chien aux oreilles droites, dit : « Le chien dont la présence est reconnue par les squelettes et les gravures, était, si nous en croyons ces derniers documents, de forte taille, à oreilles droites et à queue relevée. Ces caractères sont encore ceux des chiens de bergers des montagnards arméniens. »

Sur un fragment de bronze du même art que celui auquel appartiennent les ceintures, nous pouvons voir l'image d'un chien aux oreilles droites ; Virchow est tenté d'y voir précisément un chien de chasse.

Nous donnerons plus de détails sur ce type de chien en examinant les antiquités d'une autre région du Caucase ; quant à la Transcaucasie, les images des chiens de chasse à oreilles pendantes y méritent une attention toute particulière. Ces chiens sont représentés avec beaucoup de précision sur la ceinture de Belsk. A droite, nous y voyons deux chiens ; l'un d'eux poursuit un cerf (*dessin* 3, *page* 90), un autre (*dessin* 4, *page* 90) attaque un animal, qui est probablement une biche, et non pas un troisième chien comme le suppose Virchow. Nous trouvons un troisième chien, dans la même position, mais sur la partie gauche de la composition, devant les bœufs. Tous ces chiens sont représentés poursuivant la bête dans un fort mouvement en avant, avec de grandes oreilles pendantes et retombées en arrière pendant la course, avec des queues redressées, et la gueule ouverte. Ce dernier trait est important, car il exprime d'une manière très caractéristique l'aboiement des chiens pendant qu'ils courent et qu'ils poursuivent une bête.

Ce type très net de chien à poils lisses et à oreilles pendantes, qui est le même que celui de la plaque ronde (*dessin* 1) et de la ceinture (*dessin* 3 *et* 4), se reconnaît également sur d'autres monuments antiques du Caucase qui appartiennent aux époques plus tardives, et apparaît comme un sujet très fréquent dans la représentation d'animaux.

Ici, nous nous arrêterons d'abord au groupe des boucles en bronze à jour, avec des images d'animaux. On les a trouvées surtout dans la région d'Ossétie, de Rotché, au Daghestan ; un autre exemplaire provient du gouvernement de Kiev. Les boucles reproduites sur les planches XXX et XXXI ont été acquises en Transcaucasie par M. Claude Anet.

Il faut remarquer que, jusqu'à présent, on n'a encore enregistré aucune trouvaille authentique de pareilles boucles dans les tombeaux, et nous nous associons volontiers à l'attitude très prudente de Mme Ouvaroff dans cette question. En effet, nous n'avons pas assez d'éléments pour attribuer ces boucles aux tombeaux de la Koumboulta, de la Tli et de la Kamounta, et nous ignorons sur quoi se basait M. Chantre, lorsqu'il les rapportait aux tombeaux de la Kamounta.

Dans les antiquités provenant du tombeau de la Basse-Routkha, se trouve le fragment d'une plaque ajourée en bronze, sur lequel s'est conservée une



Fig. 1.



Fig. 2.

partie de l'image d'un cerf. La position de cet animal se rapproche beaucoup de celle du cerf que l'on voit sur les boucles ajourées de la collection du musée de l'Université de Kiev, et de celle de la collection Claude Anet (*Pl.* XXVIII). Ce fragment a été décrit dans l'inventaire des tombeaux dela Basse-Routkha, dans le groupe des « pendeloques » ; or, si nous pouvions prouver que ce fragment est une boucle du même type, nous pourrions établir en même temps la chronologie de ces boucles, ne fût-ce que pour une certaine période de leur durée. Ces boucles sont toutes du même type : dans un cadre plus ou moins large, à angles droits, se trouvent des représentations en relief d'animaux, dont la disposition correspond toujours à une formule déterminée. Tout le milieu de la boucle, jusqu'aux bords, en est occupé par une figure centrale, le plus souvent d'un cerf (*Pl.* XXX, *fig.* 2 ; *Pl.* XXXI, *fig.* 1), plus rarement un cheval (*Pl.* XXXI, *fig.* 2), et encore plus rarement un bœuf ; en bas et en haut de cette image centrale sont disposées des images complémentaires plus petites. On n'éprouve pas de difficultés particulières à déterminer les figures principales, bien qu'elles soient parfois modifiées dans un but décoratif ; mais il n'en est pas de même des images secondaires, lesquelles ont souvent perdu leur forme réelle.

Et pourtant, l'étude de ces images est indispensable pour bien comprendre la composition, et en même temps tout le caractère de ces boucles. Nous commencerons par celle d'une boucle ayant pour sujet une figure centrale de cerf (représentation que nous considérons comme typique) et nous examinerons comment y sont traitées les images secondaires. Sur un exemplaire non représenté ici, nous voyons, au-dessus du cerf, un animal courant, la queue recourbée sur le dos, la gueule ouverte et avec de grandes oreilles qui retombent en arrière ; c'est le type déjà connu d'un chien de chasse poursuivant une bête. Sur un autre exemplaire (*Pl.* XXX, *fig.* 2), nous avons le même chien sous les pieds du cerf. Enfin, sur une troisième boucle (*Pl.* XXXI, *fig.* 1), le chien se trouve devant le cerf. A côté de ces images plus ou moins nettes et reconnaissables, nous avons toute une série de dérivés que l'on peut classer suivant les transformations progressives du type primordial. Le dessin 5 (*page* 90) représente le chien de la boucle de la planche XXX, fig. 2 ; le dessin 6 (*page* 90) nous montre le même chien, à la même place, de la même composition, dans la même pose, la gueule ouverte, avec une queue mince recourbée fortement ; mais il n'a plus de longues oreilles. Sur le dessin 7 (*page* 90), la composition est déjà très simplifiée ; le corps y est encore replié, les pattes de devant touchent les pattes de derrière du cerf, la tête a la même orientation, mais pour le reste nous constatons toute une série de simplifications : la queue manque, les pattes de derrière ne sont plus représentées. Nous trouvons des modifications encore plus grandes dans les images suivantes ; sur le dessin 8 (*page* 90), la partie antérieure du corps est diminuée et recourbée en bec. Le dessin 9 (*page* 90) se rapproche du 8. Enfin sur le dessin 10 (*page* 90) nous constatons le dernier degré de la représentation schématique qui correspond, peut-être, à une perte entière

de signification. De sorte que, si nous mettions à la base de toute la série des représentations secondaires l'image du chien de chasse (et il semble qu'il y aurait assez de raisons de le faire), le sens de la composition fondamentale se présenterait avec une netteté suffisante. Nous aurions devant nous une scène de chasse représentant la poursuite et l'encerclement d'un cerf par des chiens.

Mais il faut reconnaître que, dans la manière dont les images des chiens sont traitées, ainsi que dans la composition entière, nous remarquons une certaine disparition de l'élément fondamental vivant et réel. Sur certaines boucles, nous trouvons un bœuf à la place du cerf, mais au-dessous du bœuf, le chien conserve sa place, en dépit du bon sens. Le même caractère hybride se trouve dans la composition représentée sur la boucle de la collection Claude Anet (*Pl.* XXXI, *fig.* 2), dont le centre est occupé par un cheval ; sous ce dernier il y a un petit cheval, au-dessus, un bœuf, et devant, l'image d'un chien bien conservée et parfaitement reconnaissable, sans que l'on ait besoin de faire des comparaisons par séries.

Il nous paraît incontestable que ces compositions se relient à de très anciens prototypes d'un caractère plus pur, qui doivent être très près des compositions complexes des ceintures de bronze décrites plus haut. Les parties isolées, mieux conservées, de la scène de poursuite du cerf par les chiens peuvent même remonter directement aux compositions des ceintures ; et il nous semble que non seulement cette hypothèse est admissible, mais nous trouvons la preuve même du lien existant entre les plaques et les ceintures dans le même animal double, qui est également représenté sur les boucles, comme l'image centrale de la composition.

Cette représentation très schématique du chien, mais remontant au même type que le chien courant aux oreilles tombantes, nous le retrouvons aussi dans les restes du trésor découvert près de la station de Kazbek. C'était bien un trésor, c'est-à-dire un ensemble d'objets précieux.

Il est bien possible que ce trésor soit formé d'objets appartenant à des époques différentes ; néanmoins il faut remarquer que tous les objets qui, d'après leur style particulier, peuvent être attribués à telle ou telle période, ou bien qui se rapprochent de ceux trouvés dans les tombes de l'Ossétie actuelle, témoignent en faveur de la très grande antiquité du trésor entier.

Ainsi, les boucles ajourées ont des analogies avec les antiquités des tombeaux de Koban et d'Arkchon ; et le vase en argent, ainsi que le fragment de la petite figurine du bouc, appartiennent nettement à la période achéménide de Perse, comme l'a établi M. J.-J. Smirnoff. Il est curieux qu'ici nous rencontrions également des fragments d'au moins deux ceintures en bronze gravées, du type décrit plus haut, mais avec des images de caractère géométrique.

Dans ce trésor on a encore trouvé, entre autres, des plaques en bronze perforées, représentant très schématiquement un animal quelconque ; deux au moins d'entre elles reproduisent sans aucun doute le même sujet (*dessins* 11 *et* 12, *page* 90).

Mme Ouvaroff, en décrivant ces plaques perforées, a émis une opinion

qu'il vaut de citer ici : « Les deux objets sont intéressants, dit-elle, parce qu'ils permettent de se faire une idée de la façon dont ces représentations ont perdu peu à peu leur image primitive et se sont transformées en simples ornements, en passant d'ateliers en ateliers, et d'un artiste à un autre. »

Nous n'avons rien à objecter à l'hypothèse de Mme Ouvaroff, sauf que nous pouvons, tout de même, essayer de reconstituer cette transformation dans un sens contraire, et de chercher dans ce sujet, travaillé dans un style décoratif, les restes des traits réels qui pourraient nous amener à la reconstitution du prototype.

Des deux exemplaires représentés ici, c'est celui du dessin 11 qui est le mieux conservé.

L'animal est représenté étendu, les pattes repliées en avant et fortement serrées au corps, la gueule ouverte, l'oreille, assez grande, rejetée un peu en arrière. A la place de la queue, il y a un demi-anneau où l'on plaçait la chaîne. Sur l'autre exemplaire, nous voyons, à côté de cet anneau, une queue courte fortement recourbée vers le haut (*dessin* 12, *page* 90).

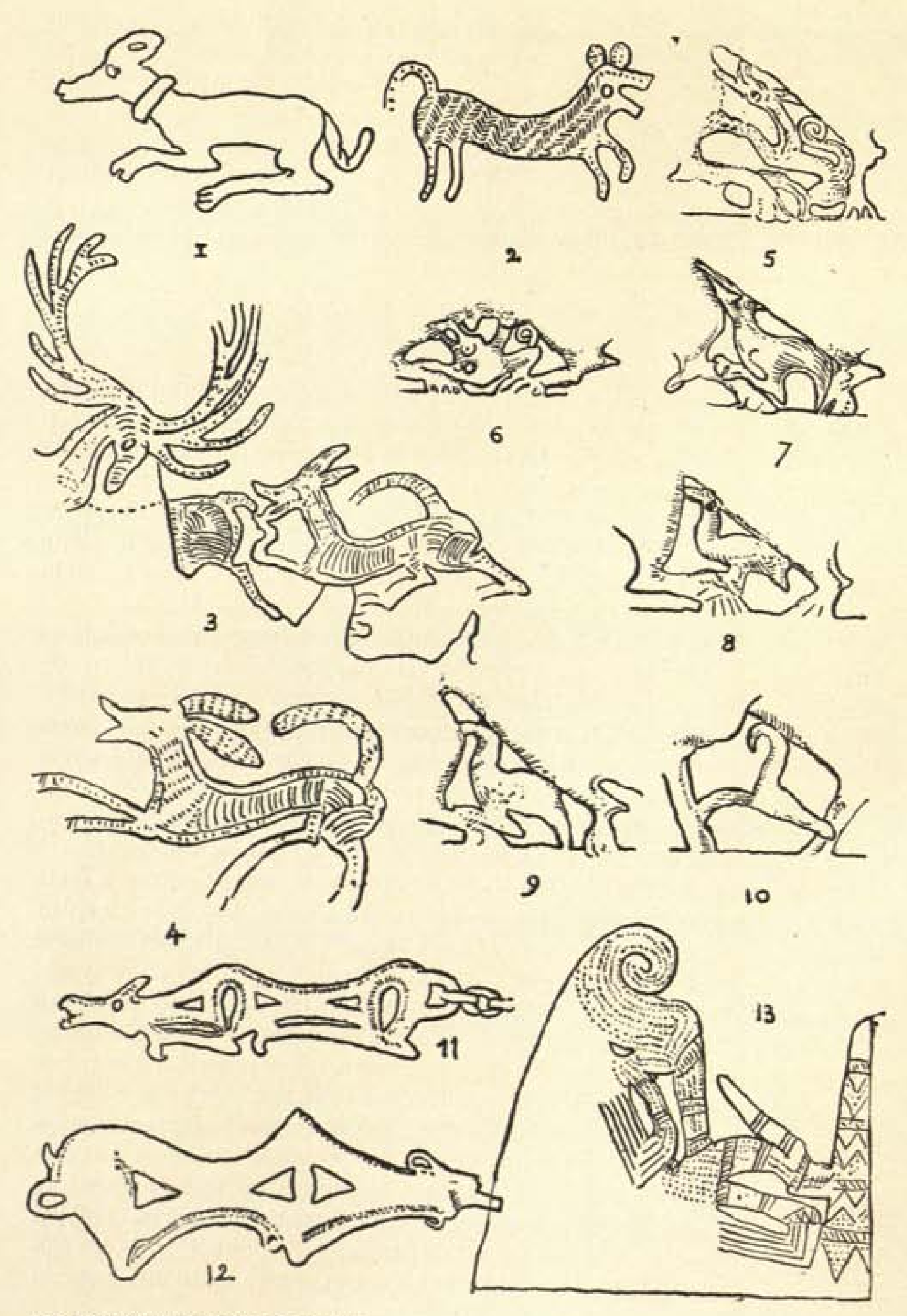
Ce sont là des traits réels non seulement conservés, mais donnant, pour ainsi dire, la clef de la transformation décorative du type primitif. Cette attitude ne pouvait provenir que de la représentation de l'animal en train de courir par bonds, les jambes dirigées simultanément en avant.

La petite dimension de la queue dans le deuxième exemplaire et sa disparition complète dans le premier peuvent être expliquées par des raisons de simplification décorative, que nous avons déjà invoquées pour les représentations des boucles ajourées. Il est également intéressant de signaler la façon dont est travaillé le bord inférieur de la tête du premier exemplaire. La tête est séparée du cou par un élargissement anguleux que nous retrouvons dans les chiens des boucles ajourées ; cette saillie mérite d'être étudiée en la comparant à une série de traits analogues et conduira *à des résultats précis*.

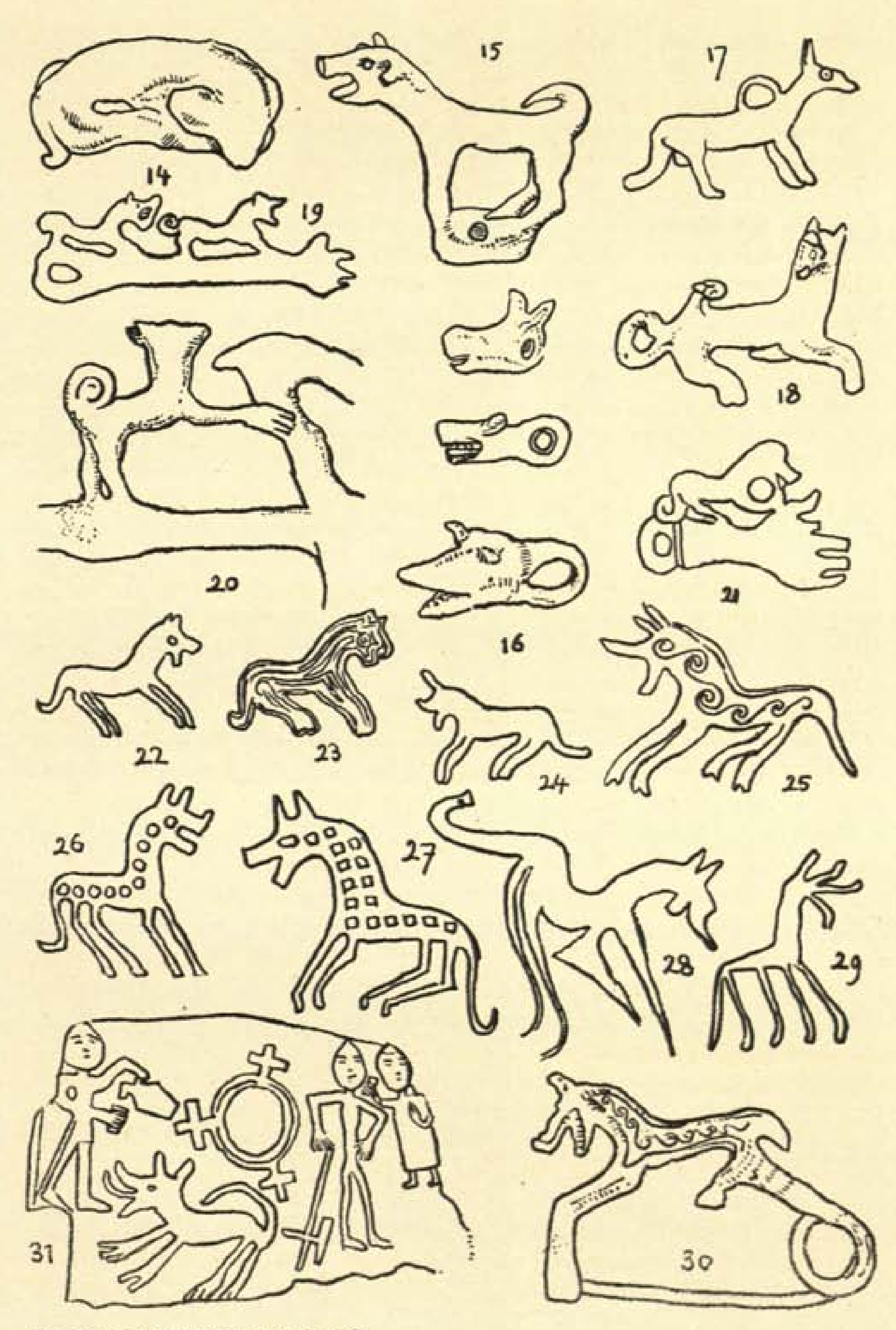
En prenant en considération tout ce qui précède, nous aurions le droit de faire remonter ces plaques ajourées du trésor de Kazbek au type du chien de chasse, aux oreilles pendantes, qui est représenté avec plus de réalisme dans la poursuite d'une bête, avec la gueule ouverte, c'est-à-dire en aboyant.

Il nous reste maintenant à examiner encore un type de plaques de bronze qui, elles aussi, proviennent de trouvailles accidentelles. A l'heure actuelle, nous ne pouvons citer que deux de ces monuments. L'un appartient à la partie ethnographique du musée russe, et venait d'une collection particulière dont le propriétaire n'avait pas de renseignements sur son origine ; néanmoins, on a pu établir que c'est le même exemplaire que P. S. Savelief attribue à la région de Tersk. Le deuxième exemplaire est mentionné dans les comptes rendus de la Commission archéologique et a été probablement trouvé aussi dans la région de Tersk. De pareilles boucles existent également à l'Ermitage, mais les éléments fournis par les deux premiers exemplaires seront suffisants pour le présent article.

Ces boucles se rapprochent de près, par leurs constructions, des variations



LES REPRÉSENTATIONS DU CHIEN
DANS LES ANTIQUITÉS DU CAUCASE.



LES REPRÉSENTATIONS DU CHIEN
DANS LES ANTIQUITÉS DU CAUCASE.

tardives des boucles de ceintures des tombeaux de Koban. Comme base, nous voyons une plaque avec un crochet dans le milieu et une rangée de trous sur le bord opposé. Sur l'exemplaire du musée russe, des chaînes correspondent à ces trous, et à ces chaînes est accrochée une autre plaque de plus petites dimensions.

Dans le tombeau de la Basse-Routkha on a trouvé des boucles du type reproduit par Mme Ouvaroff. Cette dernière fait la remarque suivante dans sa description : « Ces boucles, dont la surface est recouverte d'une fine ciselure, répètent dans une forme plus développée les boucles de Koban dont nous avons parlé plus haut ; dans certaines d'entre elles, les extrémités commençaient déjà à devenir pointues et on voyait une tendance vers un grand développement des parties latérales. »

Mais nos grandes boucles ne se distinguent de celle de la Basse-Routkha que par le développement excessif des parties latérales ; leurs parties fondamentales sont identiques. De sorte que ces monuments, qui semblent occuper une place tout à fait isolée parmi les antiquités du Caucase, s'expliquent en réalité par la transformation progressive des formes locales plus anciennes.

Le côté supérieur de ces boucles a la forme de deux animaux, représentés très schématiquement et disposés par paires des deux côtés d'un crochet incurvé vers le haut. Le dessin nº 13 (*page* 90), qui reproduit un de ces animaux de la boucle du musée russe, montre que toute l'image est non seulement schématisée, mais déformée dans toute sa position. Cette déformation est le résultat de l'adaptation de l'image de l'animal à la forme de la boucle, laquelle a les deux extrémites relevées. Un développement semblable des extrémités se révèle déjà dans la boucle de la Basse-Routkha et atteint son développement extrême sur nos plaques massives. De même, dans le cas présent, il faudrait interpréter le trop grand développement de la queue comme une transformation de cet élément réel dans un but décoratif.

Après toutes ces explications, nous pouvons étudier l'image de plus près. Nous avons devant nous un animal qui est en train de courir, les pattes de devant et de derrière allongées, la queue recourbée, avec de longues oreilles rejetées en arrière. Il est curieux de retrouver, ici aussi, la saillie séparant la tête du tronc dont il a été question plus haut.

Tous ces traits correspondent entièrement aux traits fondamentaux des représentations connues du chien de chasse poursuivant la bête ; et nous pensons qu'il y a sur ces boucles précisément cette même représentation, quoique très éloignée de son type réel, et qui n'est reproduite ici, peut-être, que dans un but décoratif traditionnel. Au point de vue de la race, ce chien appartient incontestablement à celle des chiens courants à oreilles pendantes, c'est-à-dire au prototype que l'on rencontre sur les monuments caucasiens trouvés dans des tombeaux qui remontent au xᵉ siècle avant J.-C.

Tout le groupe nous paraît assez pur et relié par l'idée de la chasse et de la représentation de chiens ; et il est curieux de remarquer que c'est précisément le chien courant qui a servi ici de base aux représentations. Ces repré-

sentations décoratives des boucles provenant de la région de Tersk se rattachent, par leur type de chien, aux monuments de la Transcaucasie et se distinguent des formes analogues du Caucase du Nord, lesquelles proviennent d'un prototype tout à fait différent.

Dans les antiquités du Caucase du Nord, les variations de la représentation du chien sont beaucoup plus nombreuses ; ce sujet, avec ses dérivés décoratifs, règne incontestablement, par exemple, dans les antiquités des tombeaux de Koban. Ici aussi, comme dans la Transcaucasie, c'est le type réel du chien, avec tous ses traits de race, qui sert de base aux dérivés des époques tardives ; mais, avant d'examiner ce groupe, il est nécessaire de dire quelques mots d'images qui occupent une place un peu à part.

Dans les antiquités de Koban, nous connaissons une boucle en bronze, représentant un chien couché, aux oreilles pendantes (*dessin* 14, *page* 91), et probablement à poils lisses. Il est possible que ce chien soit d'un type apparenté, et peut-être même identique, au chien courant aux oreilles tombantes de la Transcaucasie.

La boucle de Koban est exécutée en dehors des formes traditionnelles établies, et la représentation du chien y est très réaliste. Nous ne lui connaissons pas d'analogies proches dans les antiquités du Caucase.

Une deuxième représentation du chien se trouve sous la forme d'une plaque en bronze provenant des tombeaux de Tcheguem (*dessin* 15, *page* 91). Nous ignorons malheureusement les circonstances dans lesquelles cette trouvaille a été faite ; mais les caractères généraux des objets recueillis dans ces tombeaux montrent que ces objets appartiennent à des époques différentes. Nous sommes mal renseignés sur le monument. Le chien y est représenté debout, les pattes de derrière repliées, la queue fortement recourbée sur le dos ; il aboie. Quant aux oreilles, indice très important, il est difficile d'émettre ici une opinion sûre ; le sujet y est travaillé très grossièrement, d'où il résulte une déformation des traits réels, mais non pas dans les mêmes proportions que dans les transformations décoratives.

Les oreilles ne sont pas grandes ; celle de droite est dressée, celle de gauche s'incline vers le bas, mais ne ressemble pas à une grande oreille tendue et pendante. Si l'on pouvait voir là autant de traits réels, nous dirions que c'est un chien dont les oreilles commencent seulement à devenir pendantes et qu'il s'agit d'une race hybride.

Ces deux représentations restent en dehors des types fondamentaux de l'ancienne civilisation de Koban.

Ce tombeau de Koban, qui correspond à la période du début de l'adoption du fer par le Caucase du Nord, présente un caractère transitoire qui le rapproche de l'époque européenne du fer de Hallstadt. Mais la ressemblance ne se borne pas à un parallélisme du caractère général des types, qui pourrait s'expliquer par la ressemblance des milieux. En réalité, nous avons des parentés étroites de formes dans l'un et l'autre groupe de monuments. Cette parenté se révèle dans une série de faits positifs, qui ne peuvent pas être considérés

comme une accumulation de cas isolés. M. Chantre, étudiant cette partie de la civilisation de Koban, dit qu'elle se rattache à la même que celle des antiquités de l'Europe ; d'autres auteurs, qui s'appuient aussi sur des faits positifs, développent l'idée de l'origine européenne de l'art de Koban.

Ces hypothèses sont précieuses en ce sens qu'elles se sont établies au fur et à mesure de l'élaboration des matériaux ; de sorte que tout le problème se présente sous la forme d'une étude assez avancée. L'art de Koban est tel que, malgré son caractère local et son éloignement territorial, il se relie incontestablement aux régions du bassin de la Méditerranée.

Les questions des modifications des couches successives de ce territoire, avec les migrations, les métissages ou l'isolement des éléments ethniques, peuvent être étudiées maintenant sous un autre jour, grâce aux caractères que présente encore maintenant le monde japhétique caucasien ; et en particulier l'art caractérisé par les tombeaux de Koban peut être étudié de nouveau dans d'autres conditions ; mais à l'heure actuelle, il ne nous sera possible que de faire quelques remarques préliminaires.

La période de la civilisation de Koban se montre à nous d'une manière suffisante dans ses traits généraux. Cet art appartenait sans nul doute à une période plus tardive que l'art transcaucasien, lequel est caractérisé par les ceintures gravées ; M. Farmakovsky est aussi du même avis que nous.

Néanmoins, on ne peut pas considérer la période de l'art de Koban comme faisant suite à celle de la civilisation transcaucasienne. Nous avons sûrement ici une coïncidence partielle dans le temps, et nous pouvons dater du VIIe siècle avant J.-C. les formations les plus anciennes de l'art de Koban, siècle auquel appartient, d'après Farmakowsky, la dernière période des ceintures de Kédabek et de Kalakent, ce qui n'est pas contraire à la chronologie admise pour l'art européen de Hallstadt. Il convient d'ajouter qu'à l'heure actuelle il n'est pas possible d'attribuer la civilisation de Koban aux ancêtres iraniens des Ossètes, parce que nous savons que ces derniers ne représentent pas un élément ethnique qui ait eu un passé durable ; d'ailleurs, cette question ne peut se poser en ce moment qu'au point de vue des relations de la civilisation de Koban avec un moment déterminé de la vie contemporaine de ce peuple.

Enfin la dénomination même d'une civilisation d'après le lieu des plus riches trouvailles doit être comprise dans un sens conventionnel. Il ne faut pas oublier que c'est à un simple accident que nous devons la découverte de ce tombeau, et il serait prématuré d'en conclure que cette découverte corresponde au centre de la formation et du développement de la civilisation qui nous intéresse. L'art de Koban est caractérisé entre autres par un grand développement des représentations de formes animales et peut nous fournir par là même de nombreux matériaux qui sont intéressants au point de vue du travail et aussi pour leur relation avec les données de la japhétologie.

Il est nécessaire, avant tout, de donner une explication plus précise des représentations que nous possédons, et précisément notre travail représente un essai dans cette direction, essai limité, pour commencer, à un seul sujet.

Nous avons dans les antiquités de Koban, comme dans celles de la Transcaucasie, des représentations d'un type réel de chien, plus ou moins déformées par le côté décoratif, mais que l'on peut tout de même restituer; nous y trouvons, enfin, des représentations tellement schématiques, que leur interprétation tant soit peu précise est impossible à l'heure actuelle.

Nous commencerons notre étude par ce dernier groupe. Parmi les différentes pendeloques en bronze, nous trouvons la représentation de la tête d'un animal, parfois avec la gueule ouverte ou montrant les dents ; ces pendeloques sont très schématiques; le dessin 16 (*page* 91) en reproduit une où M. Chantre voit la tête d'un chien. Il est possible que nous ayons dans toutes ces représentations, *pars pro toto*, la représentation conventionnelle d'un chien aux oreilles droites, dessiné schématiquement, la gueule ouverte ou montrant les dents. Une autre pendeloque représentant l'animal en entier (*dessin* 17, *page* 91) avec des pattes courtes, de grandes oreilles droites et une large queue légèrement incurvée, est intéressante, elle aussi, pour notre sujet. M. Chantre croit y voir un renard (un renard sans doute, dit-il), mais nous pourrions aussi bien y reconnaître un chacal. En tout cas, il est douteux que nous ayons ici l'image, même schématique, d'un chien.

Une représentation parfaitement reconnaissable d'un chien se trouve sur la pendeloque qui nous donne l'image de l'animal en entier (*dessin* 18, *page* 91), et nous pouvons établir que nous avons là un chien aboyant, les oreilles droites.

Avec cet exemplaire, nous nous rapprochons déjà des représentations réelles qui sont peu nombreuses, mais dont la force probante est suffisante.

La pendeloque en bronze du dessin 19 (*page* 91) représente une main sur une longue lame au-dessus de laquelle se trouvent reproduits deux chiens, l'un derrière l'autre, dans la position d'une course ou plutôt d'une attaque; ils aboient, leurs pattes de devant s'avancent. Trois traits de race s'y voient nettement : une constitution robuste, les oreilles droites et une queue assez large, incurvée vers le haut. Tous ces traits distinguent nettement ce chien du chien de chasse de la Transcaucasie avec les oreilles pendantes. Ce chien est représenté avec plus de réalisme encore dans un autre monument remarquable des tombeaux de Koban qui nous est connu par deux exemplaires identiques. Il s'agit d'une tige en bronze non reproduite ici, dont l'extrémité a la forme d'une petite hache; on y voit, du côté opposé à la hache, une scène de chasse, au milieu de laquelle il y a un cerf, et derrière et devant ce dernier, des chiens qui l'attaquent. L'exemplaire publié par Mme Ouvaroff reproduit la scène d'une façon plus réelle et plus vive que celui du musée de Saint-Germain, plus sec et plus schématique. Ici aussi, nous avons une race déterminée de chiens, identique à celle que nous venons de décrire. L'animal est robuste, de petite taille, à poils peu lisses, les oreilles droites et pointues, et a une queue assez large qui s'incurve brusquement sur le dos (*dessin* 20, *page* 91).

Nous voyons dans cette représentation une scène de chasse, et aussi le moment précis où le cerf est entouré par les chiens. M. Byalynitsky-Birulya,

à qui nous nous sommes adressé pour la question qui nous intéresse, a bien voulu nous faire quelques remarques très précieuses et nous a permis de nous en servir. Il voit, dans ce chien de chasse aux oreilles pointues, une *laïka* (chien sibérien) ; et toute la scène de l'encerclement du cerf rappelle bien la manière habituelle de procéder de ce chien de chasse.

D'autre part, M. Tcherkasov décrit de la façon suivante le moment où la bête est entourée par les *laïka*. « Ayant retrouvé les bêtes par leurs traces, dit-il, elles les poursuivent en aboyant, les rattrapent, les devancent, courent devant leurs museaux en aboyant, et les empêchent ainsi d'avancer ; elles les arrêtent complètement tout en continuant à aboyer et à appeler leur maître.

« La principale condition de cette chasse consiste en ce que, dès le début, les chiens poursuivent vigoureusement la bête, pour ne pas lui permettre de se reposer, et qu'au moment favorable, ils la dépassent pour l'arrêter. Un seul chien ne pourrait le faire sur un terrain plat, mais deux ou trois le peuvent. »

Les attitudes mêmes des chiens sont curieuses et totalement différentes de la course rapide de ceux que l'on voit sur la ceinture de Belsk (*dessin* 4) ; en effet, cette dernière présente, surtout dans le chien qui se trouve devant le cerf, un mouvement tout à fait réel et caractéristique : le chien y attaque sûrement en aboyant, s'étant baissé légèrement sur ses pattes qui sont allongées ; attitude commode pour sauter en avant ou se jeter en arrière. Il est à remarquer que les chiens aboyant représentés sur la pendeloque en forme de main (*dessin* 19) ont la même attitude ; et nous admettons volontiers que, dans ce dernier cas, nous avons des *laïka* qui poursuivent ou qui ont atteint la bête ; par conséquent, c'est la même scène de chasse, mais reproduite partiellement.

Ce qui est significatif, c'est que ces scènes de chasse se trouvent sur des objets dont l'importance religieuse est très nette, surtout en ce qui concerne la pendeloque en forme de main. De cette manière, ces scènes de chasse, combinées à des représentations dans lesquelles nous supposons un sens religieux, coïncident, d'une façon parfaite, avec les anciens sujets de chasse que l'on trouve dans les antiquités de la Transcaucasie, et n'en diffèrent que par le style et par les caractères de race des chiens.

M. Byalynitsky-Birulya nous a dit que : « Si l'ancien chien de chasse caucasien aux oreilles droites est de petite taille, sa descendance du chacal est probable ». Dans ce cas, il est possible que nous ayons affaire à une race très intéressante qui se rapproche, peut-être, du petit chien loup européen, « canis palustris », considéré, dans l'âge de pierre d'Europe, comme le premier animal domestiqué. Il est probable que ce petit chien descende du chacal, de même que les espèces de plus grande taille descendent du loup. On a signalé plus d'une fois l'unité remarquable de la race du « canis palustris » ; cette unité témoigne en faveur de sa descendance du même ancêtre sauvage, et par conséquent en faveur de son apparition dans une région déterminée.

M. Anoutchin s'exprime d'une façon très précise au sujet de cette question: « La reconnaissance du chacal comme ancêtre du chien présente des difficultés



Fig. 1.



Fig. 2.

LES REPRÉSENTATIONS DU CHIEN DANS LES ANTIQUITÉS DU CAUCASE. **Planche XXXI**

à un seul point de vue ; c'est que le chacal est un animal du Sud qui ne se rencontre point en Europe centrale, et qui est propre surtout aux pays avoisinant la Méditerranée (l'Afrique du Nord, la Dalmatie, la Turquie, le Caucase, l'Asie Mineure) et à l'Asie du Centre et du Sud jusqu'à Ceylan. » L'apparition du chien domestique en dehors des régions de son ancêtre sauvage, à des périodes aussi reculées, et sa pénétration en Europe, sont des faits d'une grande importance au point de vue de l'origine et de la propagation des formes fondamentales de la civilisation, ainsi que pour l'étude des races humaines préhistoriques.

« Si l'on admet, dit plus loin M. Anoutchin, que la population de l'Europe s'augmentait, à partir de l'époque néolithique, par l'arrivée de nombreux réfugiés d'Asie, et qu'elle recevait du sud et de l'est de nouveaux éléments de civilisation, on peut admettre également que le chien soit venu aussi de là-bas, descendant d'une espèce sauvage du sud. »

Mais nous possédons des indications encore plus précises, d'après lesquelles il nous est permis de penser que l'ancien chien-loup européen pouvait provenir précisément d'une variété de chacal, et, dans ce cas, la région du Caucase et de l'Asie antérieure peut être considérée comme la patrie de ce chien primitif qui s'est répandu ensuite en Europe. M. Keller arrive à la même conclusion.

Nous nous sommes permis cette petite digression à cause de l'intérêt particulier que présente un chien caucasien de petite taille et dont l'origine est, probablement, une variété locale du chacal. On peut deviner que le chien représenté sur les monuments cités de Koban était de taille relativement petite en le comparant aux dimensions du cerf et surtout d'après les proportions générales du corps.

Ce type de chien a servi de base à toute une série de dérivés, que nous trouvons surtout sur des boucles ou des ceintures. Auparavant, toutefois, nous mentionnerons la répétition du sujet de la pendeloque en forme de main avec des chiens, mais sous une forme simplifiée (*dessin* 21, *page* 91).

Toute la différence consiste en ce qu'un seul chien est représenté sur la main et qu'il est d'un travail très grossier et très schématique. Le haut de la tête forme une saillie arrondie, ce qui peut provenir d'oreilles droites par suite d'une reproduction grossière. Si dans cette représentation on n'a pas reconnu le chien, il nous sera d'autant plus facile de comprendre les résultats négatifs de l'essai d'interprétation des sujets gravés sur les haches et les boucles. La plus grande difficulté consistait ici dans le fait que les reproductions, sous l'influence du travail décoratif, se sont plus ou moins éloignées de leur original, et ces déformations, qu'on prenait parfois pour des traits réels, empêchaient de résoudre la question. On ne peut pas ne pas être d'accord avec Virchow quand il dit : « Il me semble qu'une solution simplement zoologique de cette question n'est pas possible. »

En reconnaissant que dans ces représentations il n'y a pas de reproductions réelles, Virchow arrive à la conclusion suivante : « C'est pourquoi il ne

nous reste rien d'autre à faire que de mettre ces quadrupèdes dans le même groupe que le griffon, le sphinx et le centaure. »

Nous donnons ici une série de représentations (*dessins* 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, *page* 91) qui correspondent aux variations fondamentales.

Nous devons reconnaître avant tout que, dans leur fond, les représentations se rapportent au même sujet, et les différences qu'on peut y observer s'expliquent uniquement par le côté décoratif. Nous ne voyons là aucune déformation assez importante pour que les traits fondamentaux soient rendus méconnaissables. Il est remarquable que les représentations ne se sont pas toutes éloignées du type réel dans la même mesure ; on peut ainsi les grouper d'après les transformations successives d'un trait fondamental et le développement des formes décoratives qui y correspond.

Toutes les représentations ont les traits communs suivants : l'animal a les pattes allongées en avant, la queue plus ou moins recourbée vers le haut, les oreilles droites, la gueule ouverte et assez grande. Ces traits concordent avec ce que nous savions déjà des représentations plus réalistes des chiens dans les antiquités de Koban. Il est curieux et précieux de constater que deux traits du chien qui poursuit et « se jette » se conservent invariablement dans tous les degrés de la déformation décorative ; nous faisons allusion à la gueule ouverte et aboyant, et à l'attitude caractéristique des pattes allongées. Nous avons déjà attiré l attention sur cette position en décrivant les chiens qui entourent le cerf.

Parmi les représentations ayant le mieux conservé l'image réelle, indiquons celle de la boucle du dessin 22. M. Chantre, qui ne reconstitue pas la signification réelle dans les autres dérivés, est d'accord avec nous pour y voir des chiens : « quatre animaux semblables, probablement des chiens ». Le sujet ne laisse aucun doute. Nous avons devant nous la représentation schématique il est vrai, mais tout à fait reconnaissable, d'un chien qui aboie, avec les oreilles pointées et dans l'attitude que nous connaissons. Cette représentation peut nous servir de point de départ pour l'examen de toute la série. Le dessin 23 montre le même sujet, avec cette seule différence qui provient entièrement de la manière décorative : toute l'image est remplie de petits sillons où l'on mettait du verre de couleur. C'est sur ces rayures qu'on s'est basé pour appeler ces animaux des « tigres », tandis que les petites échancrures carrées ou rondes étaient considérées comme les taches d'une panthère.

Comment donc, et dans quelle direction se manifeste la déformation des traits réels de la représentation du chien ? Avant tout, le trait fondamental : la gueule ouverte et aboyante est non seulement conservée, même dans les représentations du chien, mais s'exagère et est reproduite sous forme de deux extrémités de la gueule recourbées vers l'extérieur, comme on le voit sur les dessins 24 et 30 (*page* 91). Il est curieux que ce recourbement du bord, qui est un moyen décoratif, ait été appliqué dans la représentation de l'oreille (*dessin* 29).

Le deuxième trait : position caractéristique des pattes allongées, se conserve aussi d'une manière très stable, et sert de motif à toute une série de

« déformations » décoratives qui se révèlent surtout dans les formes extrêmes du dessin 28.

Il faut y ajouter la transformation du cou qui s'allonge progressivement, et d'une façon générale l'affinement de toutes les formes. Cela apparaît surtout très nettement quand on compare les formes les plus réelles de notre première représentation en série (*dessin* 22) avec l'une des représentations les plus déformées (*dessin* 29), où les pattes et la queue sont trop minces ; le même affinement s'observe sur la forme représentée par le dessin 26 et par d'autres encore.

Il nous semble qu'au point de vue des déformations décoratives, on voit nettement apparaître le chien de chasse du Caucase du Nord, aux oreilles droites, comme base réelle de ces images restées jusqu'à présent sans explication.

L'attitude même du chien, qui coïncide avec celle des chiens qui poursuivent, permet de deviner que les représentations partielles sont peut-être une sorte de *pars pro toto* de la scène de chasse qu'il faut sous-entendre.

Nous trouvons une certaine confirmation de cette représentation, remarquable à notre point de vue, dans la grande boucle que Virchow a reproduite dans son album. Nous y voyons deux chiens représentés en haut, et deux en bas, dans le décor habituel. Au milieu, entre eux, se trouve un cerf où Virchow voit précisément le « noble cerf ». Les animaux sont représentés l'un au-dessus de l'autre, suivant la longueur de la boucle ; mais leur réunion dans une composition unique, bien qu'elle soit purement décorative, peut s'expliquer par des aspirations purement artistiques autant que par le désir de représenter une scène païenne de chasse, et précisément le moment de la poursuite du cerf par les chiens. Cette composition semble reconstituer de nouveau le sujet que nous connaissions déjà et dont les éléments essentiels s'étaient peut-être séparés. Mais nous ne pouvons pas supposer qu'il se soit écoulé beaucoup de temps entre le prototype et ses dérivés, et que la séparation et la dégénération aient été lentes ; la raison de cette différence se trouve plutôt dans celle des procédés décoratifs qui pouvaient exister simultanément dans une même civilisation.

Nous indiquerons enfin des monuments d'une autre catégorie et d'une autre époque où l'on trouve également la représentation du chien, mais dans un décor extrêmement curieux. Il s'agit des monuments chrétiens locaux : cercueils, statues, croix.

Nous nous arrêterons d'abord aux représentations du cimetière qui se trouve près de la rivière Kéfar, à proximité du village Storojéva, dans le district de Batalpachinsk de la région du Koban. Ce cimetière est composé d'un grand nombre de cercueils en pierre, avec un toit à deux pentes, et une ouverture ronde ou carrée sur le devant du monument.

Un grand nombre des ruines de ces cercueils, dit Felitsin, couvrent le pied des montagnes voisines du bord gauche des rivières Kouban et Teberda, ainsi que l'espace situé entre l'ancienne église chrétienne qui se trouve sur le rocher

de Choanin, près du village de Georgievsko-Osetinsky, et jusqu'au village tartare de Senta, près duquel se trouve une autre église chrétienne ancienne. M. Felitsin dit que certains explorateurs prennent par erreur ces cercueils pour des dolmens. En fait, un laps de temps énorme sépare ces constructions des dolmens. C'est probablement pour cette raison que l'explorateur sépare aussi nettement les cercueils chrétiens des anciennes constructions mégalithiques. Mais au point de vue de la structure, ces constructions funéraires tardives sont tellement proches des dolmens que le lien génétique existant entre ces deux genres de monuments nous apparaît d'une façon très claire.

Evidemment nous avons ici un nouvel et très précieux exemplaire de persistance, dans le milieu caucasien japhétique, de traits spéciaux à cette civilisation pendant de longs siècles, et avec des modifications qui n'empêchent pas de retrouver le prototype archaïque.

Nous ne pouvons pas nous arrêter ici en détail sur cette question ; nous la réserverons pour une étude spéciale. Disons seulement que les cercueils du cimetière de Kéfar cité plus haut étaient des lieux d'enterrements collectifs et ont pu être utilisés dans ce but à des époques tardives. Il est difficile de dater tout le cimetière de l'époque de la construction des églises chrétiennes du rocher de Choanin, car ces églises ont été construites sur d'anciens sites païens où les cimetières existaient déjà ; mais, d'un autre côté, il faut avoir en vue que la construction des cercueils a pu se poursuivre même après l'édification des églises. Une autre circonstance que nous allons indiquer peut avoir de l'importance pour nous. Il y a, sur les parois d'un des cercueils du cimetière de Kéfar, des figures (*dessin* 31, *page* 91) dont nous empruntons la description à Felitsin. « Sur la surface extérieure de la dalle de pierre sont grossièrement schématisés deux hommes, une femme et un animal. La femme a le bras gauche plié au coude et serré à la poitrine ; son bras droit levé tient un petit récipient, peut-être un verre ou un gobelet. A côté d'elle se trouve un homme dont la main droite tient une hallebarde baissée, tandis que sa main s'appuie sur la hanche. Sur l'extrémité opposée de la pierre se trouve un autre homme ; dans sa main gauche, à demi pliée et relevée, il tient un grand récipient qui ressemble à une cruche à goulot étroit, et dans la main droite un gobelet qu'il approche du goulot de la cruche. Dans le bas, entre les deux hommes se trouve représenté un animal aux longues oreilles, la gueule ouverte, la langue pendante. Un petit anneau avec trois croix est découpé sur le bord de l'orifice rond. »

Nous n'allons pas étudier ici cette composition en la comparant à d'autres monuments connus ; bornons-nous à dire que les représentations des formes humaines, avec des gobelets servant à puiser dans des grands récipients, ou à y verser du liquide, ont un caractère incontestablement religieux, qui se répète aussi sur les monuments chrétiens portant des inscriptions grecques.

Ce qu'il y a de nouveau ici, c'est seulement la représentation, sur le devant, d'un animal dans lequel nous trouvons tous les traits caractéristiques des représentations du chien, telles que nous les connaissons d'après les anti-

quités du Caucase. Le chien a les pattes étirées en avant (*dessin* 31) ; la queue est relevée, les oreilles droites, la gueule ouverte, et même le trait décoratif y est conservé : le bout de la mâchoire supérieure est recourbé extérieurement, exactement comme cela se faisait à l'époque de Koban. Le seul trait nouveau qui apparaît ici, c'est la langue longue, recourbée et tirée en avant.

Mais ici aussi nous trouvons une analogie avec les représentations qui figurent sur les fragments de la ceinture en bronze où se sont conservées des têtes d'animaux ayant tous les traits habituels des représentations des chiens, mais avec des langues qui pendent, des langues longues, minces, recourbées vers le bas.

Si nous comparons cette composition aux représentations qui se trouvent sur les monuments funéraires en pierre, nous verrons que, sur ces derniers, l'on voit, à côté des personnes tenant des récipients, des scènes de chasse, comme par exemple sur le tombeau connu d'Etok, où il y a, du côté droit, un chasseur, un cerf et un chien. Il nous semble que M. Güldenstädt avait raison lorsqu'il voyait dans l'un de ces animaux précisément un chien.

Sur un autre monument, il y a sur le devant, sous les croix, une biche blessée par une flèche. Nous avons, enfin, une croix portant une inscription funéraire grecque et datée de l'année 1341. Ici, la composition (*dessin* 32, *page* 102), assez complexe, représente en partie une scène de chasse : un chasseur, armé d'un arc, se tient derrière le cerf ; sous ce dernier se trouve, évidemment, un faon et au-dessous du chasseur, le chien poursuivant le cerf. Nous ne savons pas encore comment expliquer la partie supérieure de la représentation, où nous voyons le deuxième chien, parce que la reproduction ne nous fournit pas de données suffisantes pour cela ; d'un autre côté, le texte parle de la représentation d'un dragon ; il serait nécessaire d'étudier ces représentations intéressantes d'après l'original. En tout cas, si l'on arrivait à prouver qu'à côté de la scène de chasse se trouve la représentation d'un dragon, c'est-à-dire d'un être surnaturel, le sens religieux de cette composition à sujet de chasse se trouverait encore une fois confirmé et d'une façon très précise.

L'existence d'un lien entre les représentations des monuments funéraires chrétiens et la composition décrite plus haute sur le cercueil de Kéfar nous paraît très probable, et dans ce cas nous pouvons deviner la signification de la représentation isolée du chien qui, probablement, n'est qu'une partie de la composition, et symbolise la chasse d'une façon générale.

Il y a, sur le côté latéral du cercueil de Kéfar, une deuxième représentation également composée (*dessin* 33, *page* 102). Nous y voyons quatre formes humaines, dont deux se trouvent dans une attitude de prière, les bras levés. Entre la première et la deuxième, il y a, « la représentation d'un grand animal, avec une corne sur le nez, trois crêtes sur la tête, et une longue queue. Il est évident qu'on voulait représenter ici la chasse d'une bête. »

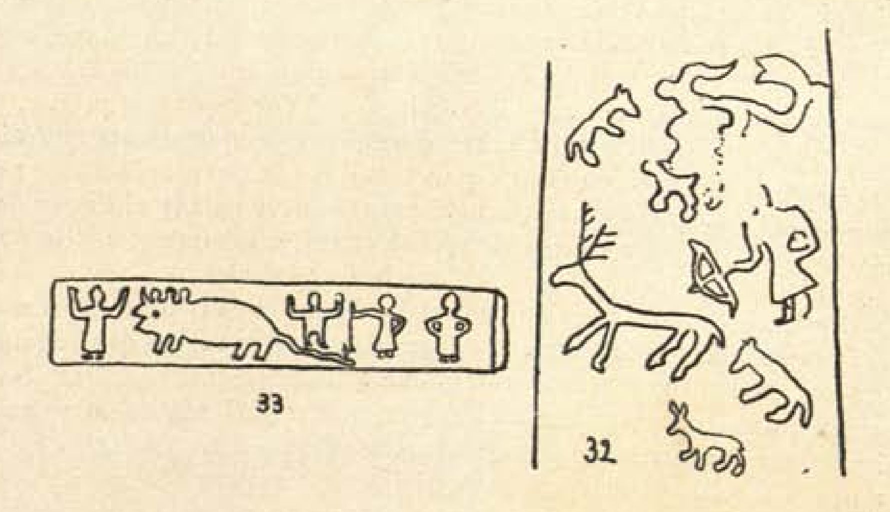
Il est intéressant pour nous de constater qu'on ne trouve pas de représentations analogues à celle-ci dans les autres monuments du Caucase ; elle reste tout à fait isolée, à part ; mais il y a, dans la manière dont la tête est

travaillée, un trait, qui, nous semble-t-il, a de l'importance. Nous sommes tout d'abord étonnés de voir trois oreilles rondes et la corne du nez. Mais en la comparant à la représentation du chien sur la pierre tombale du monument de Kéfar, l'idée nous vient qu'une copie mal comprise de cette représentation pouvait donner lieu à une certaine modification ; la mâchoire supérieure et les oreilles, disposées sur la même rangée et travaillées de la même manière, pouvaient former trois saillies, ce que nous avons ici précisément, tandis que la langue longue et recourbée a pu se transformer en « corne »..... Il serait précieux pour nous d'établir un lien entre ces deux représentations ; mais nous avouons que, jusqu'à présent, nous n'avons pas assez d'éléments pour cela.

Les monuments décrits dans cet article résolvent, à ce qu'il nous semble, le problème que nous nous étions posé : démontrer la présence de la représentation du chien dans les antiquités du Caucase, et en étudier les variantes essentielles.

Nous pensons que les matériaux seraient plus complets et leur interprétation plus nette si nous étions en état d'utiliser aussi les monuments correspondant à des coutumes vivantes des peuples du Caucase. Nous connaissons des représentations contemporaines de chiens, ainsi que de scènes de chasse, mais les éléments dont nous disposons actuellement sont très peu nombreux et ne peuvent pas donner une idée tant soit peu complète des faits. Nous sommes donc obligés de remettre cette partie de notre travail jusqu'au moment où il nous sera possible d'étudier et de rassembler sur place, dans le milieu vivant créateur, les matériaux nécessaires.

A. A. MILLER,
Directeur du Musée Russe.



33

32

Toutes les illustrations de cet article sont tirées d'une publication faite par l'Auteur et parue dans les *Nouvelles de l'Académie Russe de l'Histoire de la Culture Plastique*, tome II, n° 22 (1922).





LES PEINTURES RAJPOUTES DU BRITISH MUSEUM [1]

Jusqu'à l'année 1916, date de la publication par M. Coomaraswamy de son ouvrage magnifiquement illustré *Rajput Painting*, l'étude de la peinture indienne — les fresques d'Ajantâ mises à part — s'était bornée presque entièrement aux œuvres de l'école dite « Mogole ». Cette négligence de tout le reste était due en partie à ce que le pur style rajpoute se trouvait à peine représenté dans les collections européennes. Il existe beaucoup de peintures, du XVIIIe siècle principalement, dont le caractère mixte les fait classer comme « mogoles » ou « rajpoutes » selon l'élément qui prédomine, et c'est précisément cette catégorie qui était le mieux représentée dans les albums rapportés en Europe au cours du XVIIIe et du XIXe siècle, où la même reliure abritait aussi des miniatures persanes et « indo-persanes ». L'erreur de croire que toute la peinture indienne depuis le XVIe siècle est en quelque sorte la continuation, la suite plus ou moins dégénérée, de la tradition persane, n'est peut-être pas encore dissipée. Mais quand on a vu quelques échantillons du vrai style rajpoute, comment pourrait-on nier le contraste qu'il présente avec celui de la peinture typiquement mogole ? Ce n'est pas seulement une différence de motifs ; c'est une différence fondamentale dans la conception du dessin.

Nous ne nous proposons pas dans les brèves notes qui suivent de jeter une lumière nouvelle sur les énigmes de l'histoire de la peinture indienne ; notre seul but est de décrire sommairement la collection de peintures et dessins rajpoutes que possède le British Museum. L'acquisition en a été faite peu à peu depuis 1912 et elle est encore peu connue.



Les pièces premières par leur date seraient trois petites peintures tirées d'une série de *ragmala*, ces motifs musicaux traduits sous une forme picturale, sujets si caractéristiques de la miniature indienne. Nous reproduisons ici l'une des trois. Elles semblent bien appartenir à la même série

(1) *Voir* planches XXXII, XXXIII et XXXIV.

que celles du Musée de Boston dont M. Coomaraswamy donne la reproduction en couleurs (*Rajput Painting*, pl. I et II). La date de cette série a été fort discutée. Le Dr Goetz affirmait naguère qu'elle ne saurait être postérieure au commencement du XVIIIe siècle ; aujourd'hui, croyons-nous, il n'est pas loin de se ranger à l'avis de M. Coomaraswamy qui la situerait « vers 1600 ». Quel contraste ces dessins n'offrent-ils pas avec leurs contemporains de l'école mogole ! Au lieu de l'observation directe, du portrait réaliste, des tons délicatement modulés, nous avons ici une sorte de transposition du style de la fresque sur une très petite échelle. Les formes sont extrêmement stylisées ; tous les objets sont au même plan, il n'y a pas d'indication de la profondeur, pas de sentiment du « tournant ». Ces caractères indiquent peut-être une école qui se transmettrait depuis des générations un modèle primitif, et qui aurait avec le temps accentué de plus en plus la simplification archaïque. On est tenté de supposer que des peintures de ce genre représentent le plus ancien style rajpoute. Mais nous devons nous garder des hypothèses trop faciles. Il se peut que nous ayons affaire à un style local, à la survivance d'un art passé. En effet, dans la collection de M. Chester Beatty, à Londres, on voit un manuscrit daté de 1605 où il y a deux miniatures dans le style mogol (bien connu) du temps d'Akbar, mais aussi deux autres qui sont de style rajpoute: or, ces dernières sont entièrement dépourvues du caractère « primitif » qui saute aux yeux dans la série de *ragini* dont nous venons de parler. Il se pourrait néanmoins que cette série de *ragini* et d'autres analogues soient le plus ancien groupe de peinture rajpoute que nous connaissions. Il est vrai que la collection de M. Chester Beatty contient également un manuscrit très remarquable daté de 1570, orné d'une abondance de miniatures qui offrent le mélange le plus surprenant d'éléments hindous et persans : certaines nous donnent une idée du style de la peinture hindoue au XVIe siècle. Mais ce manuscrit est une production de Bijapur dans le Deccan, et non pas une œuvre rajpoute.

Le British Museum ne possède que peu de peintures rajpoutes que nous osions à présent attribuer au XVIIe siècle. L'une d'elles appartient à la magnifique série dont d'autres pièces sont reproduites par Coomaraswamy, *op. cit.*, pl. V et VI. La plupart ne remontent qu'aux XVIIIe et XIXe siècles.

Les peintures indiennes de style proprement hindou sont souvent fort difficiles à classer ; nous avons encore besoin de recherches faites dans le pays même. Mais parmi les écoles rajpoutes, il en est une qui se distingue par des caractéristiques très marquées : c'est celle de Kangra. Le British Museum possède des groupes de peintures appartenant à l'école rajasthani (Jaipur, etc.) ; aux écoles du haut-pays [*Hill-Country*] (Jamma, Kangra, Chamba et Garhwal) ; à l'école Sikh ; et d'autres que nous n'avons aucune raison jusqu'à présent de rattacher à une localité particulière. L'école de Kangra est la mieux représentée. Le British Museum en possède soixante ou soixante-dix échantillons de genres variés, depuis le croquis en légers contours jusqu'à la peinture pleinement coloriée, et de dates diverses qui s'échelonnent jusqu'à nos jours, car on



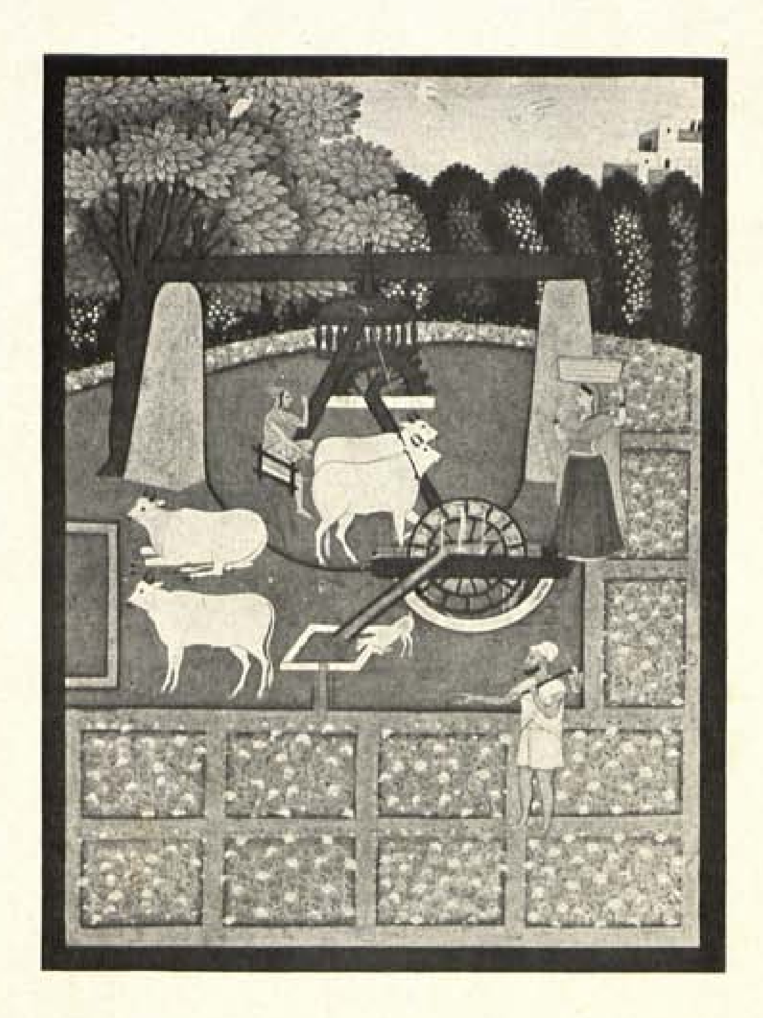


Planche XXXIII

a acquis récemment une ou deux pièces dues au pinceau de Hazuri, l'unique survivant actuel de cette école himalayenne.

Il n'est pas de chemin plus séduisant pour aborder l'étude de l'art indien que celui des dessins de Kangra. On y savoure quelque chose qui ne se rencontre nulle part ailleurs dans l'art du monde entier. Le peintre mogol ne perd pas de vue le détail et n'aime rien tant que le portrait exact ; le peintre de Kangra, au contraire, s'occupe peu d'imiter ou d'observer ; il veut avant tout nous communiquer son émotion, et son instinct le pousse à prolonger les lignes, à les fléchir en courbes animées ou voluptueuses, de sorte qu'en retraçant les images familières et chéries de Krishna et Radha ou d'autres personnages bien connus de la légende, il crée avant tout des rythmes qui enchantent notre œil. Dans les œuvres les plus réussies, cet art a atteint une pureté, une précision de dessin singulière sans jamais tomber dans la sécheresse : voyez ce *Çiva et Parvati* (*PL.* XXXIV); et encore aucune reproduction ne saurait-elle rendre la sensibilité particulière de ces dessins.

Parfois nous avons affaire à des esquisses, faites au pinceau avec un pigment rouge, dont le style est libre et spontané : c'est le premier état d'un dessin ou d'une peinture que l'artiste achèvera. Pour pousser son étude, il la lave tout entière d'une légère couche de gouache, puis avec de l'encre et un pinceau très fin, il repasse à nouveau son dessin par dessus le tracé rouge. En cet état, les dessins ont je ne sais quelle fleur, je ne sais quelle atmosphère qui enveloppe sans l'effacer la délicate pureté des contours. Le British Museum en a tout un groupe ; un en particulier, le *Nala et Damayanti* reproduit dans *Ars Asiatica*, tome VI (pl. LXI-2), est véritablement exquis par la grâce lyrique de sa composition, par l'esprit joyeux qui l'anime.

Enfin, nous avons la peinture achevée. Parfois, l'artiste laisse son œuvre finie en partie, seulement comme s'il craignait d'en gâter la fraîcheur. Mais parfois la peinture est aussi complète dans les détails, aussi somptueuse de couleur, que l'œuvre des artistes mogols : tel le *Râma se rendant au combat*, monté sur un éléphant, suivi de files de cavaliers en cuirasse, — œuvre admirable récemment acquise (ainsi que plusieurs autres peintures indiennes), dans la collection de M. Charles Rutherston, amateur d'art chinois des plus connus.

Parmi les thèmes favoris de cette école, nous retrouvons les motifs de *ragini* ; nous en reproduisons deux exemples. Les originaux sont tous deux d'une couleur exquise.

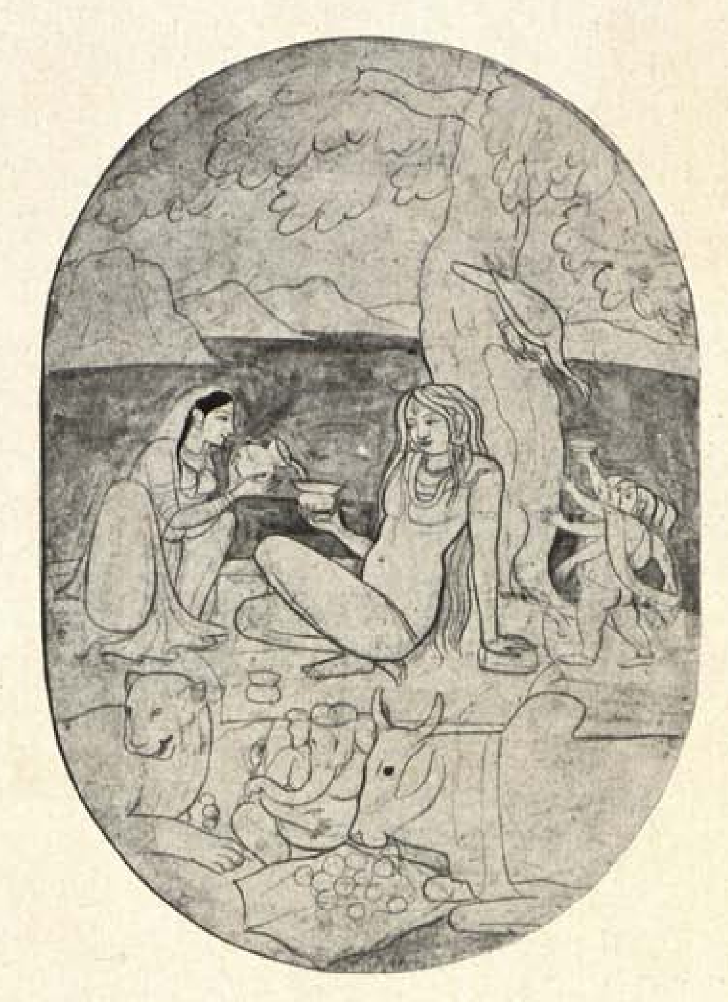
A cette école de Kangra, celle de Garhwal est fort apparentée. Nous reproduisons une œuvre attribuée à un de ses maîtres, nommé Hira Lal. Le British Museum possède encore une pièce attribuée à Mola Ram, également de l'école de Garhwal.

J'ignore si l'on a bien le droit de parler d'une « école de Chamba » ; toujours est-il qu'un groupe de dessins provenant de Chamba, c'est-à-dire d'une vallée voisine de Kangra, présentent des particularités qui les différencient du style typique de Kangra. En particulier, les figures sont moins élancées, elles sont même plutôt courtaudes. Mais ces peintures du haut-pays,

quelle qu'en soit la diversité, gardent toutes un caractère commun : elles sont pleines de joie et d'animation, sans avoir rien de lâché ni d'extravagant. Si dans les dernières phases d'une école qui n'a pas renouvelé ses motifs, il y a bien une tendance à la joliesse faiblarde et fade, ses chefs-d'œuvre par contre sont véritablement admirables d'équilibre, d'harmonie, de grâce vigoureuse. La couleur en est souvent enchanteresse ; mais c'est essentiellement (comme aussi l'estampe japonaise) un art linéaire. Il s'apparente aux grandes fresques anciennes de Bagh et d'Ajantâ, tout comme la chanson populaire et la ballade se rattachent à l'épopée ; si elles ne possèdent pas le charme grandiose et complexe de ces nobles fresques, ces pages de petite dimension sont toutefois d'une inspiration directe et spontanée, singulièrement attrayante.

Laurence BINYON.





LES PEINTURES RAJPOUTES DU BRITISH MUSEUM

Planche XXXIV

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A.O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

774. — Paul ODINOT. *Le Monde Marocain*, 1 vol. in-8°, 258 pp., ill., 16 francs. — Marcel Rivière, 1926.

Premier volume d'une collection intitulée *La Vie Musulmane et Coloniale*, publiée sous la direction de M. E. Doutté, c'est un très brillant début. C'est de beaucoup le meilleur livre sur le Maroc que nous ayons eu l'occasion de lire jusqu'à présent. Il est original dans les deux sens du mot ; l'auteur, qui connaît à fond le Maroc, n'a pas besoin de compiler ni de renvoyer à d'autres ouvrages ; de plus il s'avise de noter ce que d'autres négligent et qui nous amuse : le vocabulaire des bébés marocains, pour prendre un exemple entre cent. Non seulement M. Odinot sait observer et comprendre ; ce qui est plus important encore, il aime les Marocains ; cela ne le gêne d'ailleurs pas pour nous décrire exactement leurs défauts. Le dernier chapitre, « Conseils aux voyageurs », est fort cruel ; on souhaiterait qu'il fût inutile au Maroc, sinon en France même !

L'auteur se fait du rôle colonial de la France une conception raisonnable et élevée, nullement conventionnelle : nous espérons que les coloniaux qui pensent comme lui sont plus nombreux qu'on ne l'imagine. Ce livre vivant et savoureux est à lire et à répandre.

780. — *Trois conférences sur les Gâthâ de l'Avesta* faites à l'Université d'Upsal, par A. Meillet.* Bib. Vul. du Musée Guimet, t. 44. — Geuthner, 1925.

Ouvrage savant mais en grande partie accessible au profane. Par l'examen des stances incorporées à l'Avesta, l'auteur parvient à établir leur antériorité sur le texte en prose et à les situer dans un certain milieu politique et social.

Ghazels, trad. du persan par Marguerite FERTÉ et ornés par Andrée KARPELÈS. — Un vol. in-16, 30 pp., 15 fr. Bossard, 1925.

En arabe *ghazel* veut dire « propos de galanterie, poésie érotique », mais dans la rhétorique persane le terme a un sens plus étroit : un *ghazel* sert d'habitude à exprimer l'amour *mystique*, et il est toujours assujetti à certaines exigences de forme. D'abord le poète est tenu de faire résonner la même rime à travers toute la pièce. Cette règle, quelque importune qu'elle nous paraisse, n'embarrasse aucunement les versificateurs orientaux et la constance de la syllabe chantante revenant à la fin de chaque vers fait les délices des *aficionados*. Une autre loi imprescriptible veut que le poète mentionne à la fin son « nom

de plume » comme une sorte de garantie d'origine. Les charmants poèmes en prose de Mme Ferté parlent de l amour, mais d'un amour qui n'est divin que dans un sens métaphorique. Ils rejettent nécessairement la première des deux règles que nous venons d'indiquer, et ne tiennent pas compte non plus de la prescription concernant le « nom de plume ». Cela rend embarrassante la recherche des originaux dans les *divans* (recueils) orientaux.

La traductrice porte un nom bien connu des amis des lettres persanes. Son esprit est saturé de choses iraniennes, plein de souvenirs nostalgiques d'Omar Khayyam et de Fitz Gerald ; le petit reproche — d'ailleurs bien doux — qu'on osera formuler ici sera d'ordre technique : les réminiscences du genre *roubaï* (quatrain) ont quelque peu obscurci chez la traductrice l'idée du véritable *ghazel*.

L'ornementation de ce petit recueil est parfaitement réussie ; les vignettes de Mme Andrée Karpelès*, couvrant toute la marge, et exactement équilibrées avec le texte, témoignent d'une étude approfondie des chefs-d'œuvre de la miniature persane, et démontrent qu'on peut faire un livre admirable avec des procédés très simples : il n'y faut que du goût et de la hardiesse. C'est assurément un des plus jolis livres de l'année ; je dirai même, de beaucoup le plus joli des livres à bon marché.

V. MINORSKY.

765. — *Ancient Furniture*, a History of Greek, Etruscan, and Roman Furniture, by Gisela M. RICHTER. With an Appendix by A. W. BARKER. — Oxford Clarendon Press, 1926.

C'est un très beau volume, un ouvrage original et utile que Miss Richter, conservateur des antiquités gréco-romaines au Metropolitan Museum, vient de publier. Les 190 pp. in-4° de texte correct et précis, les 350 reproductions excellentes seront extrêmement précieuses à qui voudra se renseigner sur l'ébénisterie antique. Le profane sera frappé de deux choses : d'abord de l'habileté de ces anciens menuisiers qu'on n'aurait pas cru capables de réaliser des meubles si effroyablement illogiques ; ensuite de la laideur de la plupart de leurs modèles, laideur due pour une grande part à ce caractère illogique, par exemple à l'abus des formes animales, à la minceur de beaucoup de membres à l'endroit du plus grand effort, etc. De ce mauvais goût (des Grecs principalement) les auteurs anciens nous offrent d'innombrables témoignages (il faut lire par exemple l'*Asie Mineure en ruines* de S. Ximenez dont nous parlions récemment) ; les monuments aussi, si nous voulions les regarder avec des yeux neufs, non prévenus par dix siècles de vénération traditionnelle. Qu'on n'objecte pas que les meubles sont, comme la figure humaine, déformés par le potier-décorateur : on a retrouvé assez de meubles ou de fragments pour établir des dessins exactement cotés, et c'est à quoi s'est appliqué M. Barker, directeur de l'école d'art de Wilmington, dans son intéressant appendice.

Ce bel ouvrage nous paraît solide au point de vue scientifique, et d'une prudence assez rare chez les archéologues enthousiastes de leur sujet, comme l'est Miss Richter de l'antiquité grecque qu'elle connaît si bien.

776. — Raymond FURON. *L'Afghanistan*, géographie, histoire, ethnographie, voyages ; 3 cartes, 1 plan, 28 phot. Un vol. 132 pp., 14 fr. — Albert Blanchard, 3, pl. de la Sorbonne.

Depuis que l'Afghanistan est entré en rapports avec la France en envoyant au lycée Michelet l'élite de sa jeunesse (1922), nous avons souvent souhaité qu'une étude d'ensemble nous permît de mieux connaître ce pays. M. Furon, membre de la mission pédagogique française à Kaboul, vient de répondre exactement à ce vœu par un ouvrage simple, précis, très attrayant. Spécialisé dans la géologie, il n'en a pas moins su regarder et décrire les Afghans et leurs mœurs, leur industrie et leur commerce, les monuments bouddhiques ou musulmans. Il était impossible, croyons-nous, de faire un livre plus réussi dans son cadre modeste. Tant par admiration pour cet ouvrage que par amitié pour nos hôtes afghans, nous souhaitons à ce volume une grande diffusion.

Messages d'Orient, 17, rue Fouad Ier, Alexandrie. Abonnement : 85 francs français.

Ce nouveau périodique orientaliste — et oriental — en langue française est très

bien parti avec son premier « cahier » consacré à la Perse, lequel est instructif d'un bout à l'autre et sympathique. Je ne trouve pas de mots meilleurs que ceux-là pour caractériser la petite comédie de « Ali No Rouze », *Djaafar Khan est revenu d'Occident* ; ou l'article sur l'*Art persan* par M. Mohsen Moghaddam. M. Hassan Moghaddam, qui n'est pas inconnu à l'A.F.A.O., signe plusieurs études consacrées à la littérature persane. C'est une revue à suivre et à encourager.

Le Courrier des Lettres et des Arts, publié par les *Amis du Livre français en Orient*, mensuel, abonnement : 8 sh. — 36, rue El Falaky, Le Caire.

S'acquitte de sa tâche avec beaucoup de bonne volonté, un peu trop d'éclectisme peut-être. Il publie des extraits, des comptes rendus, des échos de tout ce qui paraît en France ; il nous a inspiré l'envie de lire les *Heures du Foyer* de Mme H. Charasson. Ce sera une revue très utile pourvu qu'elle puisse garder sa parfaite indépendance et fermer ses pages aux médiocrités d'un certain ordre.

768. — Henri MYLÈS*. *Clair de lune sur le Bosphore*, histoire orientale. Un vol. 7 fr. 50. — A. Floury, 1926.

C'est sous la forme d'un roman cette fois que l'auteur de *La fin de Stamboul* nous fait connaître le Proche Orient. Son héros est un noble français, un duc qu'on peut supposer descendu des Croisés, marié à une princesse turque, et devenu musulman. Il vient se battre en Artois, puis à Gallipoli ; prisonnier des Turcs, il est admirablement traité par un vieux *vali* dont les sentiments chevaleresques s'accordent avec les siens (et cet épisode calme est le plus agréable à notre goût). Après beaucoup de péripéties il retrouve après l'armistice son épouse toujours fidèle malgré les assauts qu'elle a dû subir de la part des officiers allemands et anglais ; ces comparses sont dessinés d'une façon un peu caricaturale, d'ailleurs sans méchanceté. Il ne faut pas protester contre l'invraisemblance de certaines situations ; ne connaissons-nous pas des évadés de la guerre dont les aventures vraies ne le cèdent à aucun roman pour l'improbabilité ?

L'auteur, qui connaît bien l'Orient, est chaleureusement turcophile ; il n'aura pas de peine à nous faire partager sa prédilection pour le pays et les gens.

777. — *L'Inde et le Monde* par Sylvain LÉVI*. Un vol. XI-176 pp., 10 fr. — Honoré Champion, 1926.

On se plaint que les ouvrages de vulgarisation sur l'Orient, sur l'Inde en particulier, soient rares. C'est que les savants de premier rang sont seuls capables de les rédiger, de séparer les petites découvertes ou les frêles hypothèses des grands faits acquis, et de saisir le trait caractéristique sans employer un vocabulaire rebutant. Voici le sommaire du beau livre de M. Sylvain Lévi (livre assez vilainement imprimé, soit dit en passant) : *L'Inde et le Monde. — Humanisme bouddhique. — Civilisation brahmanique. — Civilisation bouddhique. — Orient et Occident. — Essai sur l'humanisme. — Eastern Humanism.* Il y manque un chapitre où l'on retracerait l'influence considérable que l'auteur lui-même a exercée sur l'Inde contemporaine par l'intermédiaire de ses étudiants. S'ils ont compris ce qu'est notre humanisme occidental (j'en doute ; mais les pages que M. Sylvain Lévi consacre à cette question sont particulièrement remarquables), s'ils tournent enfin une attention pieuse vers les antiquités bouddhiques qui sont la gloire de leur race, c'est au savant français que l'Inde aura dû cette condition non négligeable de son *risorgimento*.

Pour comprendre l'Art hindou par Ananda COOMARASWAMY, Conservateur des collections d'art indien et musulman au Musée de Boston ; traduction de Jean BUHOT. 16 pl. hors texte. Un vol. in-16, XI-176 pp., 15 fr. — Bossard, 1926.

J'ai proposé aux Éditions Bossard cet ouvrage de M. Coomaraswamy* parce qu il me paraissait combler exactement une lacune, et répondre au désir, souvent exprimé par les « Amis de l'Orient », d'un livre clair et d'une valeur scientifique certaine qui leur expliquât enfin cette Inde qu'on est convenu (je ne sais pourquoi) de qualifier de mystérieuse. Le texte original forme l'introduction du Catalogue des collections indiennes du Musée de Boston, superbe volume in-4°, peu accessible à la majorité des lecteurs français. Le nouveau volume de la *Petite Collection Orientaliste*

donne beaucoup plus que ne promet son titre : on y trouvera notamment un résumé net et aisé à lire des principales phases de la pensée hindoue : Vedas, Upanishads, Yoga, bouddhisme, hindouïsme, etc. ; ensuite une étude, nécessairement brève, de ses manifestations littéraires, musicales, artistiques ; puis un exposé ordonné et détaillé de la mythologie hindoue qui a la réputation d'être si touffue et ténébreuse ; enfin un petit traité d'iconographie concis mais assez complet. A notre demande, l'auteur voulut bien ajouter à cette partie le complément de quelques paragraphes inédits. Il nous autorisa à refondre à l'usage du public *français* sa *Bibliographie* (d'ailleurs très précieuse). Enfin un *Index* fait de ce petit livre un véritable dictionnaire abrégé de l'indianisme.

L'histoire de l'Inde était totalement ignorée de nos manuels. Açoka n'est pas nommé dans le dictionnaire historique qui nous servait (édition de 1895) et je doute qu'il le soit dans les livres scolaires de nos fils. Le *Tableau chronologique sommaire* dressé par M. Coomaraswamy paraîtra très instructif.

Les photographies ont été choisies et communiquées par l'auteur. Nous lui devons, ainsi qu'aux *Trustees* du Musée de Boston, une vive reconnaissance pour l'intérêt qu'ils ont témoigné à cette traduction. Le livre se présente bien, sauf ma couverture, médiocrement réalisée.

766. — *The Architectural Antiquities of Western India* by Henry Cousens. — Un vol. petit in-4°, 83 pp., 57 pl., 25 shillings. — India Society, 1926.

Ce volume est présenté avec le même goût et le même soin qui marquent toutes les publications de l'*India Society*. Il est malaisé à un Français d'en donner une juste appréciation, car un auteur de chez nous aurait compris l'ouvrage autrement ; disposant d'un espace limité, il aurait cherché à dégager des recherches de l'*Archæological Survey* (quelles qu'en fussent d'ailleurs les limites géographiques) une ou deux idées générales. L'auteur anglais, d une tournure d'esprit plus analytique, passe en revue un à un les monuments qu'il a examinés ; il les classe dans un certain ordre de styles, mais il accorde à tous une importance égale, et ce catalogue n'est varié que par quelques « curiosités » comme les minarets oscillants d'Ahmedabad. Quelques relevés d'architecte, plans et coupes, auraient été les bienvenus, et dans bien des cas préférables aux photographies. Malgré le titre, beaucoup de reproductions sont consacrées à la sculpture, et nous ne nous en plaindrons pas. Un linteau du temple d'Aesvara à Sinnar près de Nasik rappelle fort l'art khmer par le mouvement et le modelé des rinceaux. Le texte contient beaucoup de détails intéressants, en particulier sur l'éviction des cultes hindous par l'Islam.

767. — *An Inscription from Bhubaneswar*, by Ganapati Sircar.

Cet article extrait du *J.R.A.S. of Bengal* nous a été envoyé par M. Guru Das Sarkar *. La pierre, datée de 1263, est ornée d'un très beau Ganeça en bas-relief dans une niche rectangulaire, dont on souhaiterait voir une photographie plus grande. L'inscription, sorte de contrat entre princes, est bilingue (tamoul et oriya).

769. — Santana Rodrigues. *A India Contemporanea*. — J. Rodrigues, Lisbonne.

M. Rodrigues* est un panégyriste éloquent et convaincu de l'Inde passée et présente. Il a réuni une quantité de renseignements intéressants, mais sans y apporter plus de critique que les Indiens eux-mêmes. « Quinze seculos antes da era de Christo... [a India] havia cidades celebradas pelo suo engenho industrial et mercantil, religiões et cultos professados por consideraveis populacões et uma sciencia et uma technica de cujos resultados et productos tiveram conhecimento os Pharaos do Egypto e os reinos assyriobabilonicos... ». Cela n'est pas impossible, mais il est prématuré d'en faire état. Rhys Davids a mis la question au point en des termes fort simples (*Hibbert Lectures*, 1881) : « Les idées et les institutions de l'Inde, dit-il, pouvaient être à peu près au même niveau que dans les pays de l'antiquité plus voisins de nous, Perse, Palestine, mais plutôt en retard sur celles de la Grèce » ; et ce qu'il dit du VIe siècle av. J.-C. pourrait sans doute s'appliquer aussi au deuxième millénaire.

L'auteur ne s'attarde pas aux chefs-d'œuvre artistiques de l'Inde ; il cite tout juste les sanctuaires du Mont Abu, les

forteresses du Gwalior, et le Taj-Mahal. Quand il parle de l'Inde moderne, il est injuste pour les occupants européens. Il faudrait d'ailleurs renoncer une bonne fois à mêler les arguments sentimentaux aux discussions politiques. M. Rodrigues est bien informé de l'activité intellectuelle de l'Inde contemporaine. Il compare notre conférencier de 1921, M. Benoy Kumar Sarkar, à Montesquieu (p. 168).

778. — Guglielmo FERRERO. *Entre le Passé et l'Avenir*, 5e éd. Un vol. 160 pp., 10 fr. — Ed. du Sagittaire.

Ces douze essais sur le malaise mondial contemporain contiennent, comme on peut s'y attendre, des idées neuves et fines, que l'auteur nous livre pour ainsi dire en germe, laissant au lecteur le soin de les développer. Ce sont plutôt des constatations, d'ailleurs, que des suggestions ; de l'histoire et non de la doctrine constructive. Certains chapitres touchent aux problèmes orientaux. Dans *le Paradoxe asiatique*, l'auteur montre les répercussions considérables de la révolution russe ; ce n'est pas tant, croit-il, la propagande bolchevique que la disparition de la menace moscovite qui a mis toute l'Asie en effervescence. Dans *L'Etat parfait*, il dit : « Le continent le plus malade est l'Asie». Il nous semble que son mal vient pour une grande part d'avoir confondu la « civilisation » américaine avec la culture occidentale. Le monde entier s'américanise plus ou moins vite ; cette constatation est d'ailleurs implicitement indiquée dans les tristes réflexions de M. G. Ferrero.

Nous lisons p. 151 : « Quelles religions dominent aujourd'hui en Asie ? Ce sont l'islamisme qui.... pénètre depuis quelque temps au Japon [exagéré, nous dit-on], — le bouddhisme *très répandu aux Indes* [toujours cette grosse erreur] et en Chine. » Page 153 une autre phrase nous a arrêtés : « Est-ce à croire que ces libres-penseurs, ces chrétiens tièdes se laisseront toucher par les « appels de l Orient »..., qu ils se rangeront parmi les disciples de Tagore et de Gandhi avec la ferveur des premiers chrétiens..? » Il semblerait que l'auteur n'a de ces grands Hindous qu'une connaissance très indirecte. Il va sans dire que ces vétilles n'infirment en rien la valeur et l'intérêt de ses idées générales.

770. — *Mon voyage secret à Lhassa*, par W. Montgomery Mc GOVERN, trad. de l'anglais par Victor Marcel ; 32 grav., 1 carte. — Un vol. in-12, Plon.

Un récit de voyage au Tibet fournit toujours une lecture amusante. L'auteur de celui-ci n a pas l'esprit fin ni surtout le grand cœur de l'auteur du *Tibet Révolté* ; au fond il aime peu les Tibétains. Ce qu'il apporte de neuf, c'est l'annonce d'un mouvement réformiste dont le Dalaï Lama lui-même confie la direction à un jeune dictateur (encore !), Tsarong Shape; le Tibet a maintenant une armée à l'européenne, avec de l'artillerie de montagne, et une ligne télégraphique qui sert à arrêter les étrangers.

Dans un ouvrage de ce genre, il serait essentiel, nous semble-t-il, de convertir les mesures d'altitude, de distance, etc., en système métrique, sans quoi la traduction n'a plus de raison d'être.

771. — Ferdinand OSSENDOWSKI. *De la Présidence à la Prison*, trad. de l'anglais par R. Renard. — Plon.

Nous avons toujours compté les œuvres de cet auteur au nombre des romans ; celui-ci n'est pas moins captivant que ses prédécesseurs ; la fiction et la réalité y sont mêlées avec beaucoup d'art. Ces « souvenirs » se passent surtout dans la plus lointaine Sibérie, au lendemain de la guerre russo-japonaise.

Décoration annamite. Notice par Albert DURIER. 54 pl. in-4°, 125 fr. — A. Calavas, 68, rue Lafayette.

La belle collection des *Documents d'art décoratif* s'est enrichie d'un volume d'autant plus désiré que l'art annamite n'est pas très connu. M. Goloubew* en montrait récemment au Musée Guimet des exemples plus ou moins anciens et fort savoureux. Se rattachant de près à l'art chinois, l'art tonkinois et annamite a quelque chose de provincial, de rustique, d'amusant ; ses ensembles sont un peu composites, moins heureux que les détails qui souvent sont exquis. Ici beaucoup d'échantillons sont pris dans les décorations modernes du palais impérial de Hué. Nous préférons les boiseries de la deuxième moitié de l'album aux « mosaïques » d'un réalisme outré. Ce

recueil, comme ses prédécesseurs, fournira aux décorateurs beaucoup de détails utilisables.

764. — Sappho MARCHAL. *Danses Cambodgiennes.* Un vol. in-8° illustré, une demi-piastre. — Ed. de la revue *Extrême Asie*, 206, rue Mac-Mahon, Saïgon.

Ce petit livre sans prétentions est bien fait. Il donne sans verbiage des notions nettes sur les traditions de la danse cambodgienne, sur les danseuses, leur costume, leurs bijoux, sur leurs principaux pas et gestes, sur le scénario de leurs danses ; deux ou trois de ces pièces sont racontées à titre d'échantillon. Mlle Marchal* a complété les planches médiocres par des croquis au trait qui sont clairs. Je ne saurais dire si elle apporte des renseignements inédits, n'ayant jamais eu entre les mains l'important ouvrage que M. Groslier* a consacré au même sujet, et qu'elle cite plusieurs fois.

772. — *Hiroshige* par Yone NOGUCHI. 19 héliotypies et plusieurs autres illustrations, in-4°, 48 pp., 25 fr. — Van Oest, 1926.

773. — *Kôrin*, id., 10 pl. et un frontisp. en couleurs.

Nous avons autrefois cité les articles de M. Y. Noguchi parus dans *Shama'a* ; publiés en volume, ils paraissent très minces ; cette critique appartiendrait plutôt au genre de ce qu'on appelle, je crois, la « chronique ». Dans son *Hiroshige*, l'auteur parle plus de Whistler que de son compatriote, et la connaissance qu'il a de notre art occidental peut se mesurer à ces mots (commandés peut-être par des circonstances que nous ignorons) : « L'art du paysage en Occident, depuis celui de Constable et de Corot jusqu'à celui de Sir Alfred East... ». Il serait intéressant de savoir si Whistler n'a pas connu, outre les estampes, quelques peintures anciennes japonaises : c'est en celles-ci, bien plus que dans Hiroshige, qu'on pourrait retrouver le mystère, la subtilité, la discrétion hautaine de l'artiste américain. Hiroshige est souvent aigu et sobre ; mais non mystérieux ni discret.

Le *Kôrin* du même auteur nous paraît plus instructif. Ce fut non seulement un peintre d'une rare « santé » mais encore un décorateur, un artiste universel. Tout le monde n'a pas la chance d'avoir présents à l'esprit plus d'un ou deux échantillons de son œuvre ; aussi les reproductions en sont-elles particulièrement les bienvenues.

Ces volumes sont présentés avec beaucoup d'élégance dans un format à notre avis un peu grand, car il fait paraître trop petites les excellentes héliotypies. Mlle M.-E. Maitre s'est admirablement acquittée de leur ingrate traduction.

779. — R. d'AUXION DE RUFFÉ. *Chine et Chinois d'aujourd'hui. Le nouveau péril jaune.* Un vol. in-8°, 492 pp., 16 fr. — Berger-Levrault, 1926.

Ecrit rapidement (c'est l'auteur qui le dit), en tout cas avec beaucoup de verve, d'indignation et d'ironie, ce gros livre se lit vite, mais jusqu'au bout. Il est extrêmement intéressant. Il retrace la carrière de quelques-uns de ces aventuriers dont les mesquines ambitions déchirent depuis dix ou quinze ans la malheureuse Chine. A noter que les pires de ces bandits, Sun Yat Sen, Feng Hu Siang, etc., sont fiers d'être *chrétiens*. Quel est le nouveau péril jaune annoncé dans le sous-titre ? L'auteur qui ne se targue pas d'idées « bêlantes » se place au point de vue des étrangers résidant en Chine (il insiste maintes fois sur ce fait qu'ils sont incomparablement moins nombreux que les Chinois résidant à l'étranger) ; leur situation est évidemment très précaire par suite des incohérences de leur situation juridique (longuement étudiée vers la fin de l'ouvrage), de la guerre qui a considérablement diminué le prestige des Européens, de la vague de xénophobie qui se retournera peut-être contre les bolchevistes russes qui l'entretiennent, et enfin de la faiblesse des diplomates qui ne veulent « pas d'affaires » (ce dont ils sont excusables). Tout cela est grave pour quiconque a des intérêts en Chine. C'est aussi la perspective d'une action militaire (dont le succès ne serait pas douteux) et des querelles internationales qui peuvent s'ensuivre. Mais le peuple chinois n'est pas dangereux pour l'Occident, à moins que l'auteur n'ait de beaucoup sous-estimé ses capacités latentes. Le navrant spectacle qu'il offre en ce moment incitera le lecteur à de longues

réflexions que chacun pourra orienter selon ses haines particulières....

Avouons maintenant que nous avions ouvert le livre avec quelque méfiance. « Le Chinois, lisions-nous page 10, évolue, falot et comique, au milieu d'un monde de divinités dont l'origine est obscure ». Jusqu à la page 85 nous nous sentîmes intolérablement gênés et honteux : car tout ce que l'auteur dénonce en Chine se rencontre en France, et nous pensions lire le réquisitoire qu'un Oriental pourrait écrire contre nous ! N'est-ce qu'en Chine qu'on voit des étudiants imbéciles et malfaisants ? des fonctionnaires influençables ? des superstitions ridicules ? Le même jour nous eûmes affaire chez un ami dont la maison, sise entre le 11 et le 15 de sa rue, porte le numéro 11 *bis*. Mais seuls les Chinois sont assez niais pour tenir compte du *fong chouei* !

La sculpture chinoise du Ve au XIVe siècle, par Osvald SIRÉN, professeur à l'Université de Stockholm, 623 pl. en héliotypie. 5 vols in-4°, 1.000 fr. — Van Oest.

Pour apprécier parfaitement cet ouvrage considérable il convient de saisir exactement l'intention de l'auteur, et de ne pas sous-entendre dans le titre de l'ouvrage des visées qui n'étaient point dans ses projets. M. Sirén excelle à déblayer des terrains que d'autres chercheurs pourront, grâce à lui, creuser. Il s'est proposé de constituer un *corpus* des sculptures chinoises *datées* ; en procédant par simple interpolation, il peut assigner une date très précise — le plus souvent à dix ans ou quinze ans près — à celles qui ne le sont pas. Il obtient ainsi une classification chronologique, à laquelle il subordonne une classification géographique ou provinciale dont les éléments lui sont fournis par les œuvres encore *in situ*, et, partant de celles-là, par l'examen de la pierre, du style, etc... A propos du style, on remarquera les mouvements archaïsants qui se sont manifestés à diverses reprises dans l'art chinois (comme aussi dans l'art japonais) ; il y a peut-être une leçon à en tirer pour nos contemporains.

Les 623 planches reproduisent environ 900 pièces ; l'auteur en cite une quantité d'autres qu'il était moins utile de reproduire ; on voit que les matériaux sont assez abondants déjà pour permettre des études systématiques.

L'introduction générale (env. 140 pp.) est essentiellement une histoire sommaire de la sculpture chinoise à l'époque considérée ; on pourrait dire aussi (et c'eût été peut-être un titre préférable) de la sculpture *bouddhique* chinoise, car les taoïstes ne firent que démarquer l'iconographie bouddhique en Chine, comme les jaïnas le faisaient aux Indes. La sculpture profane étant inexistante ou très rare, il ne reste que la sculpture funéraire qui occupe encore une place importante dans cet ouvrage.

L'auteur a rassemblé les principaux faits relatifs à l'influence indienne, à son arrivée par le nord surtout ; il n'a pas cherché à suivre les progrès de l'art bouddhique vers l'est, vers la Corée ou le Japon ; d'ailleurs la classification rigoureuse qu'il réussit à établir dans les œuvres chinoises facilitera sans doute l'élucidation de ces questions.

Son principal objet étant d'ordre archéologique plutôt qu'artistique, on se gardera de considérer cette suite de reproductions comme un choix de chefs-d'œuvre ; on y compte même beaucoup de pièces assez insipides. Les plus belles méritent-elles le panégyrique qu'en fait l'auteur, qui les place au-dessus de tout l'art hindou? Ce n'est pas notre sentiment personnel. De l'étude de l'art chrétien, M. Sirén a conservé l'habitude d'attribuer une grande importance à l'expression spirituelle et mystique de l'œuvre d'art ; nous séparons au contraire l'art de l'éthique, et nous nous méfions de celle-ci peut-être à l'excès. Malgré la pureté de cet art bouddhique chinois, malgré la vigueur bondissante de la sculpture animalière et surtout l'admirable invention de ses lions fantaisistes, nous trouvons à l'art hindou plus d'universalité, plus de chaleur, un sentiment artistique plus naïf et plus direct. On ne rencontrerait guère dans une œuvre hindoue, même commune, ces vilains rapports de volumes qui déparent souvent les sculptures chinoises ; et un Natarâja ne nous semble pas moins empreint de sérénité (au sens où les artistes entendent le mot), qu'un Dhyanibuddha chinois.

Le chapitre intitulé *Notes iconographiques* donnera peut-être une impression de « trop ou trop peu » ; au reste la collection des planches est tout entière un

précieux répertoire iconographique. L'édition française comporte un *Index des planches* qui manque à l'édition anglaise ; l'auteur de ces lignes, qui a collaboré pour une part notable à la traduction, espère qu'il pourra rendre des services.

Tous les orientalistes et collectionneurs seront reconnaissants à M. Sirén de son immense et très utile labeur ; l'éditeur mérite aussi des félicitations. L'ouvrage est publié sous les auspices du Musée Guimet.

Les Palais Impériaux de Pékin, par Osvald SIRÉN. 275 pl. en héliotypie, cartes, dessins architecturaux, etc. — En souscr. 500 fr. — Van Oest.

M. Sirén possède parmi beaucoup de dons celui d'être un très habile photographe. Il est à craindre que d'ici peu d'années, ses belles planches ne soient le souvenir le plus substantiel qui nous reste des nobles édifices de la Cité Interdite et des charmants pavillons des parcs impériaux, tant leur délabrement fait des progrès rapides. La promenade, accompagnée d'un commentaire intéressant et documenté, qu'il nous fait faire dans ces lieux de rêve est un vrai enchantement. On sait qu'il eut l'honneur d'être guidé par le jeune empereur lui-même dans certains quartiers du palais (R.A.A., 1924, nº 2). Les noms chinois sont donnés en transcription, en caractères, et en traduction : on s'est efforcé d'éliminer le plus possible les menues fautes inévitables en pareil cas. Le texte est imprimé à l'Imprimerie Nationale. C'est un très bel ouvrage. M. Van Oest en a fait aussi une édition en anglais.

Nouvelle Série, n° 6. **BULLETIN** Juin 1926.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

VALLATHOL, LE TAGORE DE MALABAR

L'Europe n'a pas accordé aux principales langues modernes de l'Inde l'attention qu'elles méritent. Les littératures sanscrite et pâlie sont expliquées dans toutes les universités et il n'est pas d'Européen cultivé de nos jours qui ne connaisse le Râmâyana et le Mahâbhârata, au moins de nom. Mais l'importance croissante des langues modernes de l'Inde au point de vue de la littérature d'imagination n'est encore reconnue ni par les universités de l'Europe, ni par les savants européens.

Les langues modernes de l'Inde se divisent en deux catégories principales ; d'une part celles qui sont dérivées du sanscrit et du prakrit, d'autre part celles qui sont d'origine dravidienne. C'est au premier groupe qu'appartiennent le bengali, l'hindoustani, le mahrathe et le gujrati ; au second le tamoul, le telougou, le canara et le malayalam. Sous le choc des influences occidentales, toutes ces langues ont réagi avec une rapidité extraordinaire, avec des résultats que l'on peut comparer à la Renaissance issue de l'étude des classiques grecs dans l'Europe du XVe siècle.

De toutes les langues méridionales, c'est le malayalam — parlé d'ailleurs par huit millions d'habitants seulement (1) — qui paraît s'être développé le plus vite en ces années récentes. Mais cette langue n'est pas nouvelle. Son histoire littéraire s'étend déjà sur plus de six siècles. Ses plus anciens poèmes connus jusqu'à présent datent de 1310 à 1320. Malgré cette vieille noblesse, sa littérature était restée à l'état d'écho modeste de la muse sanscrite classique ; elle se composait en majeure partie de traductions d'après des textes sanscrits. Or, vers le milieu du XIXe siècle, les influences européennes commencèrent à se faire sentir principalement par l'intermédiaire de l'enseignement ; on put remarquer un changement dans la langue, qui sembla s'épanouir dans toutes les directions. Sa poésie cessa d'être une simple imitation des modèles sanscrits, et une littérature en prose fit son apparition. La pensée de l'Inde moderne brisait les entraves de la langue, et commençait à s'exprimer

(1) En bordure de la côte ouest, tout à fait au sud de la péninsule (Mahé, Cochin, etc.). — Note du tr.

avec vigueur et beauté. En peu d'années, le malayalam, d'un dialecte médiéval qu'il était, devint une langue moderne, capable d'exprimer les sentiments et les aspirations d'un peuple nouveau.

Nulle part, cette transformation n'a été plus sensible que dans la poésie. Il y a trente ans, la poésie malayalam ne pouvait s'adresser qu'à un cercle fort restreint de lecteurs, recrutés presque exclusivement parmi les pandits formés dans les vieux livres. Elle n'était pas une poésie populaire, et d'ailleurs elle n'exprimait en rien les idéals ou les émotions du peuple. Scolastique et savante, c'était un exercice académique plutôt que la manifestation d'un art. Il n'en est plus ainsi aujourd'hui. La poésie malayalam représente de nos jours l'activité intellectuelle et l'idéalisme des gens du Malabar, et cette transformation est due à tout un mouvement (analogue à beaucoup d'autres qui se sont produits à une époque récente dans toutes les langues de l'Inde sous l'influence de l'Europe), dont le chef et le héros est au Malabar le poète Vallathol.

***

Vallathol dut le commencement de sa célébrité à une traduction du *Râmâyana*, le poème épique sanscrit. La vieille école le regardait alors comme son espoir. Pandit lui-même, élevé exclusivement dans l'atmosphère de la poésie sanscrite, il vit ses ouvrages accueillis d'emblée par les lettrés. Ses premières œuvres, dont la plus importante était une épopée dans le genre du *Raghuvamsa* de Kâlidâça, ne s'écartaient point de la lignée traditionnelle de la littérature malayalam, encombrée de concetti puérils, plutôt prolixe que sincère dans la pensée ou le sentiment, et soigneusement fidèle à tous les canons reçus de la poésie. Ce qui montra qu'une étoile nouvelle se levait au firmament littéraire, c'est le changement qu'on remarqua dans un court poème intitulé : *Une Image*, qui parut en 1914. Le sujet en était une image de Krishna le divin berger, représenté en jeune enfant jouant de cette flûte dont les sons représentent pour tous les Hindous l'appel du devoir spirituel. La tendresse, l'idéalisme, la profondeur spirituelle de cette riche âme de poète éclataient ici en un chant immortel ; dans sa hâte inspirée de donner au monde la vision divine qui lui avait été accordée, il oubliait son bagage classique et les formules traditionnelles. Les pandits furent déroutés, mais le monde reconnut un maître. Depuis lors, Vallathol n'a plus jeté un regard en arrière. Il avait abandonné l'artificiel pour s'avancer dans le libre univers de ses visions.

Il avait trouvé sa voie : c'était d'être le porte-parole de l'Inde moderne, telle qu'elle s'exprime dans les aspirations inquiètes du Malabar, férues d'action, dégagées de la tradition et de la routine ; peut être vagues, un peu nébuleuses parfois, mais toujours ardentes au progrès et résolues à réussir. L'œuvre de Vallathol représente essentiellement cette époque d'activité mentale. Au rebours des autres poètes du Malabar, Vallathol s'intéresse passionnément aux mouvements sociaux, politiques et religieux. Il est en somme

dans les pays de langue malayalam, l'incarnation de l'effort créateur que l'Inde moderne exerce dans diverses directions.

Les poèmes qui suivirent l'*Image de Krishna* entretinrent au même niveau la moralité élevée, la liberté d'esprit et de forme qui attiraient autour de lui une pléïade de jeunes talents. Depuis 1914, il est le chef d'une école poétique dont l'effort constant est d'animer le formalisme inerte de la vieille école par la vigueur de la pensée moderne. L'un après l'autre tous ses aînés, qui pratiquaient encore l'art d'écrire des vers impeccables sans la moindre trace de pensée ou de sentiment, désertèrent du parti des pandits ; l'école de Vallathol embrasse aujourd'hui tout ce que la langue malayalam compte d'activités créatrices.

Ses compatriotes appellent familièrement Vallathol le Tagore de l'Inde méridionale. Les deux poètes sont comparables, en effet, parce qu'ils excellent l'un et l'autre dans la poésie lyrique. Les petites odes de Vallathol offrent les mêmes qualités de profond idéalisme et de méditation sereine associées à l'ardeur de la jeunesse — qualités qui ont valu à Tagore sa réputation mondiale. Et de même que Tagore, il va chercher dans l'antique mythologie hindoue des sujets qu'il traite dans un esprit tout à fait moderne. *Le Disciple et le Fils*, *La Lettre de Rugmi* et beaucoup d'autres parmi ses chefs-d'œuvre empruntent leurs sujets aux poèmes épiques sanscrits. Ce qui le distingue de ses prédécesseurs, c'est qu'en traitant ces sujets, il interprète la foi et l'idéal d'une société vivante, au lieu d'écrire simplement des vers conformes aux règles d'autrefois.

Toutefois Vallathol ne possède point le génie versatile de Tagore. Ecrivant la prose avec distinction, il ne s'est pas attaqué jusqu'à présent au roman, à la nouvelle ou au drame en prose, genres qui ont valu à Tagore de légitimes succès. Il n'a pas la profondeur de pensée, la largeur de sympathies du maître bengalais ; mais comme poète lyrique, Vallathol n'est nullement inférieur à Tagore, et il est permis de le placer à côté de lui parmi les grands écrivains hindous de notre époque.

L'œuvre la plus caractéristique que Vallathol nous ait encore donnée est un poème sur Marie de Magdala. Il est surprenant que précisément dans cette province où le christianisme s'est maintenu à côté de l'hindouïsme depuis plus de dix-huit siècles, ce soit un Hindou orthodoxe qui ait composé le seul poème de valeur fondé sur l'Evangile. Quoique ignorant l'anglais et toutes les langues européennes, Vallathol a, par une intuition extraordinaire, saisi la portée de l'histoire de Marie-Magdeleine et pénétré son esprit. Son œuvre, dénoncée par les églises chrétiennes pour son souffle païen, a pourtant familiarisé plus de gens avec l'esprit du christianisme que n'avaient pu le faire des siècles de zèle missionnaire. La religion du poète ne connaît ni églises, ni confessions ; sa muse chante avec la même ferveur, la même piété, tout à tour la flûte de Krishna, l'histoire de la Magdeleine, la conversion d'Omar, les miracles du Bouddha. La vie religieuse est la même partout : le conflit des croyances et des dogmes variés n'en saurait changer le caractère. C'est avec cette conviction

inébranlable qu'il traite, toujours de façon sincère et pénétrante, de sujets aussi différents que ceux de l'Evangile et du Coran.

Vallathol est éminemment un poète du nationalisme. Son œuvre palpite du souffle nouveau de l'Inde et elle en exprime l'idéal le plus élevé. On a dit des derniers poètes sanscrits que l'image de Krishna les mettait littéralement dans l'extase. Chez Vallathol, l'image de l'Inde amène la même état émotif. La lutte qu'elle soutient contre l'institution des castes — pour la liberté de l'âme, dirait Vallathol — et pour l'affranchissement politique (qu'il appelle iberté du corps), lui inspire les accents de la passion et du pathétique le plus élevé. Aussi est-il devenu l'idole des générations nouvelles qui le considèrent non seulement comme leur poète, mais encore comme l'animateur et le champion du mouvement « national ».

Ce qu'il y a eu récemment de plus curieux dans la vie littéraire de Vallathol, c'est l'attitude des pandits. Au début, ils le toléraient comme une brebis égarée, un renégat qui restait pourtant des leurs. Quand les tendances nouvelles de sa poésie s'affirmèrent de plus en plus, ils n'hésitèrent pas à dénoncer en lui le corrupteur du goût, l'être déchu du haut idéal de la versification selon les règles. Le défi des pandits fut accepté de bon cœur par les jeunes poètes ; depuis quelques années la littérarure malayalam est le champ d'une bataille rangée où toutes les forces du formalisme, des théories antiques, de l'obscurantisme, affrontent l'idéalisme et la liberté de la nouvelle école. C'est avec un acharnement féroce que les pandits attaquent le mouvement et son chef.

On remarquera qu'au Bengale aussi, Tagore dut subir les mêmes attaques. Dans son cas, l'opposition des pandits n'a fait que croître en même temps que sa gloire ; aujourd'hui encore, les poètes pandits du Bengale font peu de cas de lui. Il en est exactement de même pour Vallathol. Les pandits lui ont lancé l'anathème, l'ont déclaré hétérodoxe, et ne voient dans son œuvre que les éclats d'une âme rebelle. C'est en effet une âme rebelle à la façon de Shelley, de Whitman, et de tous les poètes visionnaires qui luttent contre le monde pour le créer à nouveau par la magie de leur chant.

L'importance de Vallathol dans la poésie malayalam est due au fait qu'il a prêté à l'âme de l'Inde moderne son expression la plus élevée et la plus pure, tout au moins dans la région qui parle sa langue. Sa culture n'est pas de seconde main. C'est le génie natif de l'Inde qui parle par sa bouche ; il est d'autant plus remarquable que ce soit lui le chef de notre mouvement en faveur d'une libération littéraire.

Trad. J. B.

K. M. PANIKKAR.

BOUDDHISME CHINOIS

Long-men, Honan, 6 février 1914.

Long-men, « porte du Dragon », est le nom vulgaire d'un défilé montagneux, célèbre par l'histoire de la Chine. A trois heures de marche, au sud de l'antique Lao-yang, proche de Honan-fou, il commandait le passage à tous ceux, voyageurs ou envahisseurs, qui, venant du sud, se heurtaient au massif du Song-chan. La petite rivière Yi, affluent de la Lo, qui rejoint elle-même le grand Fleuve Jaune, y fait son chemin, — d'où le nom plus géographique de « Piliers de la Yi ». Ces piliers sont les deux promontoires est et ouest, que l'on aperçoit du haut des collines du Mang-Chan ; la brèche, nettement taillée entre leurs deux muffles, est bien la seule coupure dans l'horizon montagneux du midi.

Ceci n'a d'importance que stratégique, ou bien commerciale, une importance trimillénaire, d'ailleurs. Mais, depuis quatorze cents ans, la piété bouddhique est venue s'y établir : les deux massifs, entièrement composés de marbre noir, poudrés de terre jaune, d'une belle ligne sobre à quelque distance, apparaissent de tout près taillés, creusés, percés, troués, ouvragés de niches par centaines, grandes et petites. Les niches sont emplies de statues par milliers. Toutes les surfaces libres pétillent de caractères gravés par myriades. L'ensemble des cimes, des statues, des cavernes, l'œuvre artificiel tout entier, en un mot, est à la gloire de Fo, nom laconique chinois de Siddhartha Gautama, le solitaire de la tribu des Çâkyas, dit le Bouddha, l'Illuminé.

Les deux montagnes, gardiennes du défilé, ne sont donc plus que deux vastes sanctuaires aux innombrables chapelles. Nulle recherche sur la statuaire bouddhique en Chine ne peut donc sembler plus fructueuse que là. On sait à quelle époque ces travaux commencèrent : en l'an 500 de l'ère chrétienne. On sait de quelle année se datent exactement les plus célèbres : 642. On croit donc y trouver des documents péremptoires : à la fois un noble moment de la sculpture chinoise, et aussi l'expression solide et figurée d'une doctrine hindoue, renouvelée par sa transplantation.... Il n'en est absolument rien.

La première des grottes où on se trouve conduit par les chemins euxmêmes est dite : « Pin-yang-tong », caverne « accueillante au soleil », car

exactement orientée, elle en reçoit la lumière à son lever. C'est une excavation puissante, une grande alvéole dans la ruche montagneuse. Mal éclairée malgré son nom, elle exige un temps de repos de la vue avant qu'on aperçoive les énormes figures qui l'habitent : au centre, au fond, le Bouddha assis, méditant, flanqué de deux disciples aux têtes rondes et nues, escorté de deux Bodhisattvas, riches de coiffures ornementées et d'habits. A gauche et à droite, deux autres figures du maître debout, enseignant au milieu des mêmes acolytes.

Quand on a pu voir, enfin, et bien voir, on regrette de si bien discerner. Il y a là de grandes choses pleines de déceptions : la taille des statues, le manque d'air, de recul, les proportions inhumaines (pourquoi les dirait-on surhumaines ?), la mollesse des contours, le factice d'un geste vu des milliers de fois autre part, on sait où, le convenu sans grâce, enfin, remplace la piété possible ou l'espérable beauté statuaire. Il vient un désir de petitesse humaine, un désir d'homme restreint en face de ces dispensateurs d'une massive gêne, et d'ennui. On peut trouver quelque recueillement sur la face ronde, centrale ; une bonne indifférence dans ces lèvres en margelle de puits ; une conviction réfléchie sous les crânes des adeptes ; enfin des qualités intellectuelles, ce pis-aller en matière picturale quand la beauté plastique fait défaut.... Rien. On ne trouve rien. Les formes ne décèlent que l'amplification, la tuméfaction sans puissance, d'autres figures originales, hindoues, bien loin d'ici. Fort à propos, l'ensemble des statues est moins déconcertant que chacune d'entre elles. La grotte entière est taillée comme un ovoïde coupé d'un plan horizontal. Le plafond, concave, orné d'une énorme fleur de lotus en haut-relief, se relie obliquement aux parois par le raccord d'une courbe insensible ; les parois, concaves elles-mêmes, s'élèvent dans une inflexion délicate, du parquet simulant un tapis à grand décor lotiforme, gagnent par un incliné continu l'appui de la voûte et se prolongent, sans heurts, jusqu'à la fleur centrale d'en haut. Ceci pourrait bien n'être qu'une économie heureuse dans la technique, l'attaque et le creusement du marbre plein. N'importe ; voici le résultat : les grandes statues, dégagées par une franche ronde-bosse des parois qu'elles habitaient, suivent forcément l'inflexion de ces parois et sont d'énormes colonnes penchées, recueillies. Tout ce mouvement enveloppant et noble, dérive du geste symbolique, traditionnel, de la grande « gloire » lancéolée, la courbe épanouie du serpent-Naga, protégeant la méditation du Maître. Ceci donne à tout ce lieu caverneux son harmonie unique, son style, sa piété, si l'on tient vraiment à en découvrir ici.

Cette piété s'accommode, d'ailleurs, d'une assez plaisante compagnie : tout autour du lotus central et remplissant l'espace courbe entre ses pointes et la couronne de grosses têtes, c'est une ronde, une envolée circulaire de curieuses figures ailées, de génies célestes, musiciens faits pour réjouir le sage avant son dernier adieu aux jouissances, évidemment. Enfin, l'ornement pur et simple, les entrelacs, les arabesques, les anneaux décorés sont d'un rude et noble style. Mais ceci, provoqué par le bouddhisme, n'en n'est plus que

l'accessoire ; — et pourtant cet accessoire, ce décor prend souvent une valeur singulière au dépens des objets principaux qu'il entoure.

De cette grotte, on poursuit la même figuration bouddhique à travers les innombrables niches de la montagne, répliques économiques de la grande ; ou, au contraire, on peut monter jusqu'à l'immense terrasse découverte, simple repli de la montagne traité comme une grotte, ce qui décuple « l'effet » gigantesque, tout en diminuant l'effort. Sous une certaine lumière, à certaines heures du jour, cette assemblée colossale (toujours le Bouddha, deux disciples, deux Bodhisattvas, quatre gardiens) peut encore en imposer. La matière est décidément fort belle : un marbre noir-brun, patiné, poli comme une armure, en tous les points accessible à la taille humaine, par les attouchements dévots.

Plus loin, la grotte dite du « Lao-kiun » ramène, pourrait-on croire, à de la grâce restreinte, affinée. Ces statues, de grandeur humaine, assises sur un siège, jambes non point repliées la plante en l'air, mais simplement croisées en X, et toute la silhouette enfermée dans des courbes longues. Tout cela caractérise bien cet art aristocratique des Wei, paradoxalement éclos chez ces Mongols à peine réchauffés au soleil de la Chine antique.... Ces statues, d'un siècle plus anciennes que les colosses, peuvent être regardées avec une complaisance reposée. Le plissement méthodique et menu de leurs draperies festonnées, reconnaissable dans toutes les imitations de la Grèce, justifierait déjà leur élégance et leur renom, si dans la montagne orientale, de l'autre côté de la rivière, tout un cortège, une « panathénée » sino-bouddhique, n'évoquait de plus près encore les mouvements du ciseau hellénique. Il y a là une trentaine de personnages hauts de trois pieds à peine, déroulant leur procession sur trois côtés d'une grotte carrée. Chacune de ces statues s'enveloppe d'un long manteau de retombée classique : les poses, les tours de reins, ne trompent pas sur l'origine : à mille ans près, à dix mille lieues, un geste égaré de la Grèce est venu se figurer là.

Ajoutons qu'aussitôt la caricature est proche : une autre grotte, sur la même rive, mais au nord, répète en le ridiculisant ce défilé de personnages connus. Il est temps de remonter d'années en années et d'exiger enfin l'origine de tout cela. Historiquement, la réponse est facile : la longue dynastie des T'ang (VIIe, VIIIe et IXe siècles), ayant absorbé ses voisins, les Wei, leur emprunta certaines façons de faire, de sculpter, de prier. Celles-ci même étaient loin de s'affilier à l'original. A peine descendus vers le sud (494), les Wei, ces nomades heureux, s'étaient empressés de faire « copier », près de leur capitale du Sud, Lao-Yang, les grottes taillées depuis un siècle dans les monts de leur capitale du Nord. Celles-ci n'étaient point de première main : la horde des « T'ouo-Pa », qui devint la dynastie des Wei, originaire de la Sibérie, s'étala ensuite à travers la Mongolie, couvrant en latitude un espace immense. Par les voyageurs, par ses émissaires, aussi par les pèlerins de l'Asie occidentale, elle gardait le contact avec des centres fervents de prédication bouddhiste, dont le plus célèbre reste le Gandhâra. Le nord de l'Inde, alors en pleine fabrication d'images, en pleine amplification de dogmes bouddhiques,

transmit donc à la fois ses textes et ses ouvriers. Et c'est ainsi que les T'ang imitèrent les Wei de Lao-yang, fidèles copistes des Wei du nord, qui reçurent eux-mêmes de l'Est des formes écloses dans l'Asie du sud, laquelle avait hérité des dernières leçons de la Grèce. Le détour, du départ au point extrême, est long, nomade dans le temps et dans l'espace ; le terme en est ce que l'on vient de voir : l'apogée de la servilité sculpturale, le règne du déjà fait. Mais la moralité religieuse de ces lieux n'est pas moins basse que la qualité de ses idoles.

Ces montagnes, truffées d'ex-votos (chaque grotte exprime en effet un désir ou formule un remerciement après bonnes fortunes militaires ou familiales), ne furent après tout, durant des siècles qu'un lieu de marchandage entre gens pratiques et robustes, et des croyances dont ils divinisaient les principes, faute d'en comprendre les mots. C'est ici que le bouddhisme pur de la vallée du Gange, ascèse morale, vint aboutir aux plus lourdes formes taillées à gros efforts dans la montagne de marbre noir ; un effort qui, toujours, suivait les chemins de moindre résistance, car le forage irrégulier, désordonné de la façade de la montagne, s'explique sans s'excuser par la direction de clivages dans le massif. Juste revanche : d'autres marchands venus d'Europe détruisent à moins de frais et à plus gros bénéfices les œuvres que les invasions ou les persécutions avaient à peu près laissées debout. Ils vident les niches de leurs statues, et, si la statue est trop liée au roc, se contentent d'emporter la tête.

Enfin, c'est ici que doit venir cette assertion, peut-être imprévue, que la prédication bouddhique à la Chine, sous sa triple forme : morale, picturale et statuaire, fut pour l'empire civilisé, cultivé dans ses moindres champs humains, une dégradation de la pensée, de l'art. De la vie surtout, de la très précieuse vie, seul bien véritable de l'homme chinois et d'un petit nombre d'autres ; bref un romantisme sentimental. Mettre en lumière cette dégradation ne pourra se faire que par contraste, en opposant à tout ce qui est bouddhique dans les grottes de Long-men, les rares mais hautaines figures non bouddhiques, égarées au milieu des autres ; le cortège des « Donateurs », le cortège des « Donatrices », dans la grotte Pin-yang ; quelques animaux, lions ailés, quelques torses de guerriers vraiment issus de puissantes sculptures, — antérieures à l'imagerie bouddhique, — des vieux Han.

Cela rejoindra naturellement l'étude prochaine des statues funéraires impériales des T'ang, que l'on doit retrouver debout, malgré la révolution chinoise, à quinze jours d'étapes, d'ici à trois jours au nord de Si-ngan-fou, les mêmes recherches poursuivies durant les mois qui vont suivre, au Sseu-tchouan, par des routes peu connues, permettront peut-être d'y saisir le bouddhisme chinois sous des formes moins serviles, belles par elles-mêmes, enfin. On n'ose l'espérer.

Victor Ségalen.

(Collection Mlle G. Ferrand)

Fig. 1. — Étoffe à chaîne ikatée en deux tons.

L'IKAT ET LES TISSUS IKATÉS DES INDES ORIENTALES[1]

L'ornementation des tissus est certainement, parmi les divers arts ornementaux pratiqués dans les Indes Orientales, l'un de ceux où les indigènes ont su donner la mesure la plus complète de leurs aptitudes décoratives, en même temps que de leur habileté manuelle et de leur naïve ingéniosité. On les voit y faire preuve d'un singulier amour de l'ornement, ornement le plus souvent discret aussi bien par ses lignes que par ses colorations sobres et harmonieuses. Malheureusement, l'introduction des couleurs d'aniline, remplaçant peu à peu les anciennes couleurs végétales aux tons si profonds et si fins, a fait disparaître en grande partie le charme qui caractérisait cet art délicat d'orner les étoffes. La violence et l'acidité des tons crus remplacent trop souvent maintenant la profondeur veloutée des tons que donnaient l'indigo, la garance, les bois rouges et jaunes, qui étaient traditionnellement employés, il y a peu d'années encore, dans la teinture et l'ornementation des tissus de coton ou de soie.

Lorsque l'on parle des tissus ornés des Indes Orientales, l'esprit évoque de préférence Java et ses batiks. Mais Java n'est que l'une des îles de l'Archipel Malais, de même que le batik n'est que l'une des techniques qui y sont employées à la décoration des étoffes. L'ingéniosité apportée de tout temps à cet art est singulière, et les moyens sont nombreux qui ont été, et sont encore, employés à cet effet dans ces pays. Et l'on demeure émerveillé à la pensée que c'est en mettant en œuvre des moyens techniques aussi rudimentaires que les habitants de ces îles ont su tisser et décorer, de façon aussi remarquable, les tissus dont ils se plaisent à se parer. Ils y apportent un goût sobre et sûr, une habileté manuelle merveilleuse, en même temps qu'une patience jamais lassée.



Les méthodes d'ornementation des tissus peuvent se diviser en deux groupes : dans le premier, le tissage seul, et ses combinaisons, entrent en

(1) *Voir* planches XXXV, XXXVI et XXXVII.

ligne de compte, et nul autre moyen accessoire n'est employé pour la décoration de l'étoffe ainsi fabriquée ; dans le second, une étoffe déjà tissée est décorée ensuite par quelque moyen dérivant de la teinture. Le procédé type est ici le batik. Or, l'Ikat, nous le verrons tout à l'heure, participe à la fois de ces deux techniques, de celle du tissage et de celle de la teinture.

Le procédé général de teinture employé à l'ornementation des tissus dans l'Archipel Malais est celui dit de la « réserve ». Il consiste à protéger d'une façon quelconque des parties déterminées de l'étoffe à décorer, parties devant par la suite constituer une ornementation, contre l'action colorante d'une teinture dans laquelle le tissu est ensuite entièrement plongé. Ces parties protégées, ces réserves, conservent ainsi le ton primitif de l'étoffe. On emploie, pour procéder à ces réserves, des moyens assez différents. Nous allons citer les principaux de ceux qui sont usités.

Le *Tritik* est le procédé qui consiste à passer dans l'étoffe un fil très résistant, fibre de feuille de palmier ou d'ananas, suivant les lignes décoratives ou les contours des parties de l'étoffe que l'on veut protéger du contact de la teinture. On tire ensuite très fortement sur le fil en fronçant l'étoffe, et on noue le tout. Ainsi comprimé, le tissu ne se laisse pas pénétrer par le bain tinctorial. D'autant plus que les grandes surfaces à préserver peuvent encore être recouvertes de morceaux de feuilles de bananier, ou de certaines parties imperméables de la gaine de base des feuilles du bambou. Après la teinture, on dénoue les réserves, et les parties ainsi froncées conservent, avec leur couleur primitive se détachant sur le nouveau ton de l'étoffe, un gaufrage caractéristique. On retrouve cette même technique employée au Japon sous le nom de *Shibori*.

Un autre moyen de réserver les ornementations sur les tissus est celui du *Batik*. Les réserves sont faites au moyen de cire fondue, parfois mélangée de résine ; cire que l'on applique sur le calicot au moyen d'un petit instrument, le tjantjing, sorte de petite pipe de cuivre mince de laquelle coule la cire liquide par un fin tuyau. On dessine avec le tjantjing, et les Javanaises y apportent une habileté et une virtuosité extrêmes. Après refroidissement de la cire, l'étoffe est plongée dans le bain de teinture ; la cire formant réserve est ensuite enlevée à l'eau bouillante. Il va sans dire que nous ne donnons ici que le principe de ces procédés.

Si le tritik laisse forcément aux ornementations un certain flou, s'il ne permet guère de finesses, par contre le batik autorise celles-ci, et donne une grande netteté aux motifs décoratifs ainsi réservés. Autant le tritik est primitif comme technique, autant le batik est plein de ressources, et permet les ornementations les plus compliquées et les plus déliées.

L'Ikat, avons-nous dit, participe à la fois du tissage et de la teinture en réserve. On se heurte la plupart du temps à l'incrédulité, lorsque l'on explique cette technique, tant elle implique de patience et d'habileté chez l'exécutant. En effet, le principe de l'Ikat est celui-ci : on réserve, sur les fils que l'on teint avant le tissage, les ornementations que devra comporter le tissu ; et ces

réserves sont faites, suivant le cas, soit sur la trame, soit sur la chaîne, *soit sur les deux*. La teinture faite, il reste à tisser. Nous allons maintenant exposer plus en détail cette technique.

***

Constatons, dès l'abord, que dans les îles de l'Archipel Malais, l'ikat fait avant tout partie des travaux domestiques. C'est une des occupations habituelles de la femme ; elle tisse à la maison les étoffes destinées à vêtir la famille, comme autrefois filaient les paysannes européennes. C'est une sorte d'industrie familiale que l'on rencontre aussi bien à Sumatra qu'à Timor, à Bornéo, à Bali, à Soemba et dans maintes îles de l'Archipel. Pourtant, à Java, l'art du batik, qui y a été poussé à sa perfection, a fait grand tort à l'ikat, qui y est assez peu pratiqué. Industrie familiale, en effet, que celle de l'ikat, car le coton que l'on y emploie est cultivé, récolté, filé, ikaté et tissé par les membres de la famille. D'ailleurs, on ikate aussi la soie, et aussi certaines fibres de plantes.

L'ornementation d'un tissu ikaté est obtenue par un certain nombre de réserves et de teintures successives, se juxtaposant, ou même se superposant pour former par leur combinaison des tons nouveaux. Le principe des réserves pratiqué dans l'ikat est celui-ci : avant le tissage, pour préparer les ornementations devant décorer l'étoffe, on entoure certaines parties des fils qui vont former la chaîne, ou la trame, ou même la chaîne et la trame de l'étoffe future, et là où ces fils doivent être préservés de l'action colorante de la teinture, par des ligatures végétales enroulées deux ou même trois fois en tours serrés. En pratique voici comment on opère. Sur un cadre de bois de la grandeur que doit avoir la pièce d'étoffe une fois tissée, on tend les fils, soit de la chaîne, soit de la trame, qui doivent composer la dite étoffe. Puis, les fils sont entourés, dans les parties qui doivent être protégées de la teinture, par de fines lanières d'agel, qui sont des fibres provenant des feuilles du palmier gebang, ou de troncs de bananiers, lesquelles fibres sont enroulées en plusieurs tours très serrés et superposés. Donc, si les fils sont blancs et la teinture rouge, tout ce qui doit rester blanc est entouré et tout ce qui doit devenir rouge ne l'est pas. Ces ligatures faites, et le dessin entier réservé, on plonge le tout dans la teinture. Mais pendant le séjour des fils dans celle-ci, par capillarité, la teinture gagne un peu à chaque extrémité des parties ligaturées ; et au lieu d'un dessin sec et net, on obtient ainsi une ornementation aux contours fondus et comme estompés, mais cela seulement dans le sens des fils ; si c'est la chaîne qui est ikatée, ce sera dans le sens de la longueur ; et dans le sens de la largeur si c'est la trame. On peut se rendre compte de cet effet si spécial de l'ikat dans les différents exemples qui accompagnent ces lignes.

La teinture terminée, et les fils une fois secs, on enlève les ligatures et on tisse l'étoffe. Mais il convient de remarquer ceci : si c'est la chaîne qui est ikatée, la trame ne comportant aucune réserve va diminuer par son ton propre

la netteté du dessin, et son effet. Pour obvier à cet inconvénient, dans ces étoffes, les fils ikatés sont toujours sensiblement plus gros que les autres ; si la chaîne est ikatée, ses fils sont plus gros que ceux de la trame, et inversement.

Pour le tissage, si c'est la chaîne qui est ikatée, on se borne à remonter avec grand soin les fils déligaturés sur le métier, et à tisser avec des fils de trame fins de couleur appropriée, mais uniforme. Si la trame est ikatée, le tissage est un peu plus complexe ; et sans entrer dans le détail voici quel en est le principe. Après que le fil de la trame a été enroulé soigneusement sur le tampikkan, lequel est un cadre de mêmes dimensions que la pièce d'étoffe ; après que les ligatures ont été faites, ainsi que la teinture, et les fils déligaturés et séchés, ceux-ci sont enroulés sur le pengoeloerran, lequel est un cadre cubique en bambou et tournant sur un axe. Puis on enroule ce fil sur le kletek, ou bobine de bambou, lequel kletek sera ensuite poussé dans la navette pour le tissage, de façon à permettre au fil de se dérouler. Comme ce kletek ne pourrait pas recevoir tout le fil de la trame, celui-ci est coupé à intervalles réguliers correspondant à la fois à la charge d'un kletek et au commencement d'un motif. Ensuite, entre les fils fins de la chaîne montée sur le métier, l'ouvrière lance sa navette; le fil du kletek se déroule, tiré, placé exactement avec les doigts, de façon à former l'ornementation correcte et régulière.

Comme on peut le voir sur les exemples que nous reproduisons ici, jamais lorsque l'on ligature les fils on n'opère sur un seul, mais toujours sur un certain nombre, un faisceau de cinq ou six au moins ; car sans cela, non seulement le dessin serait trop fin, mais aussi trop long à exécuter, quoique l'on ne puisse assigner de limites à la patience des indolents artisans de ces pays tropicaux. Cette manière de procéder par faisceaux donne au dessin un caractère particulier en le décomposant en éléments rectangulaires.

Il existe des ikats ne comportant qu'une seule teinture ; mais la plupart présentent plusieurs tons. Ceux-ci peuvent être mis à la main et au pinceau, en cas de taches de formes très simples ; sinon, et c'est la majorité des cas, une seconde, et même une troisième opération semblable à la première est à recommencer. On déligature après la première teinture, puis on ligature à nouveau toutes les parties qui doivent conserver soit la teinte primitive du fil, soit la teinte de la première teinture, laissant à découvert soit les parties réservées qui doivent maintenant être teintes, soit les parties teintes auxquelles la nouvelle teinture doit venir se superposer. Ainsi, dans la fig. 1, *Pl.* XXXV, le fil de la chaîne, d'un blanc chaud, a d'abord reçu une première teinture rouge clair, les parties devant rester blanches étant seules ligaturées; puis, en plus de celles-ci, d'autres ont reçu des réserves, de telle sorte qu'après la deuxième teinture, le motif décoratif se détache en blanc et en rouge clair sur un fond rouge violacé foncé.

Si maintenant on emploie un peu partout dans l'Archipel des couleurs d'aniline, il y a peu de temps encore les belles pièces que nous admirons ne comportaient que des teintures soit animales, soit végétales. Pour le rouge

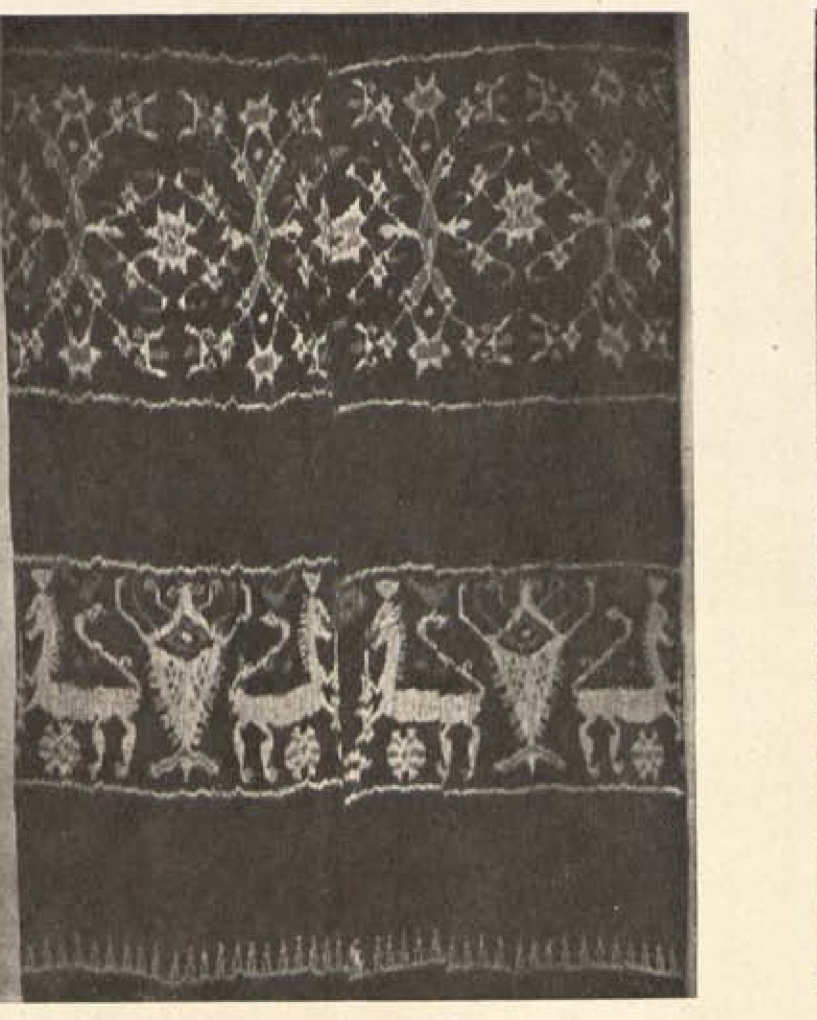


Fig. 2 — Étoffe à chaine ikatée en deux tons.
Ile de Soemba.



Fig. 4. — Slendang de Palembang,
à trame ikatée — Soie — Sumatra.

c'était la cochenille, pour le bleu, l'indigo, pour le jaune, le curcuma ou la racine de mengkoedoe, alors qu'un rouge brillant était obtenu avec les pépins des fruits du kesoemba keling.

La fig. 4, *Pl.* XXXVI, représente une portion d'un slendang provenant de Palembang, à Sumatra. Ce slendang de soie se compose de deux ornementations distinctes, aux extrémités, un brocart d'or est tissé comportant bordures et palmettes sur un fond d'un rouge profond, tandis que toute la partie centrale est ikatée très finement tour à tour en indigo, puis en jaune, et enfin en rouge, couleurs se présentant soit seules, soit en superposition. On voit quel travail considérable nécessite une telle pièce, ikatée trois fois, avec des motifs à échelle aussi réduite.

Mais c'est à Bali que l'on réalise ce tour de force d'ikater à la fois la chaîne et la trame. Ces étoffes de Tenganan sont généralement en trois couleurs : un noir, un rouge splendide et un jaune plus ou moins brun. Mais ces étoffes sont très rares, car elles sont employées lors des incinérations des princes et de leurs principaux sujets. Les femmes du village montagnard de Tenganan sont les seules qui s'adonnent à cette technique d'une difficulté vraiment extraordinaire. Car il faut que leurs réserves aient été si bien faites, à la fois sur la chaîne et sur la trame, que lors du tissage toutes les parties de l'ornementation coïncident de façon absolue. Or, avant le tissage, les fils de la chaîne et ceux de la trame sont tendus sur deux cadres différents ; et c'est seulement avec quelques points de repère tracés sur ces nappes de fils que les ikateuses arrivent à faire des réserves parfaitement concordantes sur le tissu.

⁂

On est étonné, lorsque l'on se reporte au degré de civilisation des Dajaks de Bornéo aussi bien que des Bataks de Sumatra et des Alfoeroes des Célèbes, des Moluques ou de Timor, on est étonné de la splendeur et de l'harmonie raffinée que présentent leurs étoffes ikatées. Pas de couleurs criardes ; mais au contraire des harmonies sobres et fortes. Constatations se rapportant aux tissus exécutés avant l'introduction, d'ailleurs assez récente, des néfastes couleurs d'aniline, lesquelles n'ont pas encore pénétré partout.

Mais en dehors de la coloration, le style des ornementations est à considérer, et mériterait une étude que nous ne pouvons songer à entreprendre dans les étroites limites de cet article.

Sans rechercher le style propre à chacune des îles, on peut constater de façon générale que celui qui s'est développé dans les petites est supérieur à celui que l'on rencontre dans les grandes. Dans celles-ci l'origine des motifs ne peut guère être retrouvée que d'après le nom que ceux-ci portent ; car les végétaux ou les animaux qui en ont été le point de départ ont été successivement de si nombreuses fois stylisés qu'ils ont perdu toute ressemblance directe

avec l'élément primitif dont ils dérivent ; alors que dans les petites îles il semble que l'on reste plus étroitement en contact avec la nature inspiratrice. Si les motifs des Bataks et des Dajaks ne sont plus pour nous que des combinaisons linéaires et géométriques, merveilleusement ornementales d'ailleurs, dans les étoffes balinaises aussi bien que dans celles de Soemba, nous pouvons admirer la richesse et l'ingéniosité des ornementations, où nous retrouvons étrangement traduits aussi bien des quadrupèdes que des oiseaux, des poissons, des crustacés et des hommes même.

Sans doute l'ikat, avec sa technique rudimentaire, ne permet pas aux ornementations de se développer beaucoup, ainsi qu'a pu le faire le batik. Les lignes ne peuvent y avoir ni autant de souplesse, ni autant de finesse, et les motifs sont loin de pouvoir y être détaillés au même point.

Mais, dans les ikats, et surtout dans ceux de Bali et de Soemba, une sorte de rudesse primitive subsiste qui, sans rien enlever à l'aspect vraiment très ornemental de l'étoffe, donne un caractère absolument spécial à cette technique peu connue; encore qu'on puisse la retrouver aussi bien aux Indes qu'au Cambodge, où elle est encore pratiquée.

D'un autre côté, les tissus ikatés ne présentent pas, à ma connaissance tout au moins, le caractère héraldique que possédaient, il y a peu de temps encore, les ornementations batikées sur les tissus de Java Là, le motif ornemental avait sa signification propre. Il désignait une famille, un village; le motif royal ne pouvait être batiké que sur des tissus destinés au souverain, à sa famille, ou portés par les habitants de son kraton. Mais la commercialisation apportée par les Chinois à la fabrication des batiks courants a diminué très fortement ce caractère héraldique, en même temps que des éléments nouveaux, pris en dehors des principes traditionnels, étaient introduits dans les ornementations.

Mais, même en dehors de ce caractère supplémentaire que présente le batik, les tissus ikatés possèdent des caractères qui leur sont absolument propres, et qui leur confèrent des qualités ornementales suffisantes pour retenir l'attention et fixer l'intérêt.

M. P.-Verneuil.

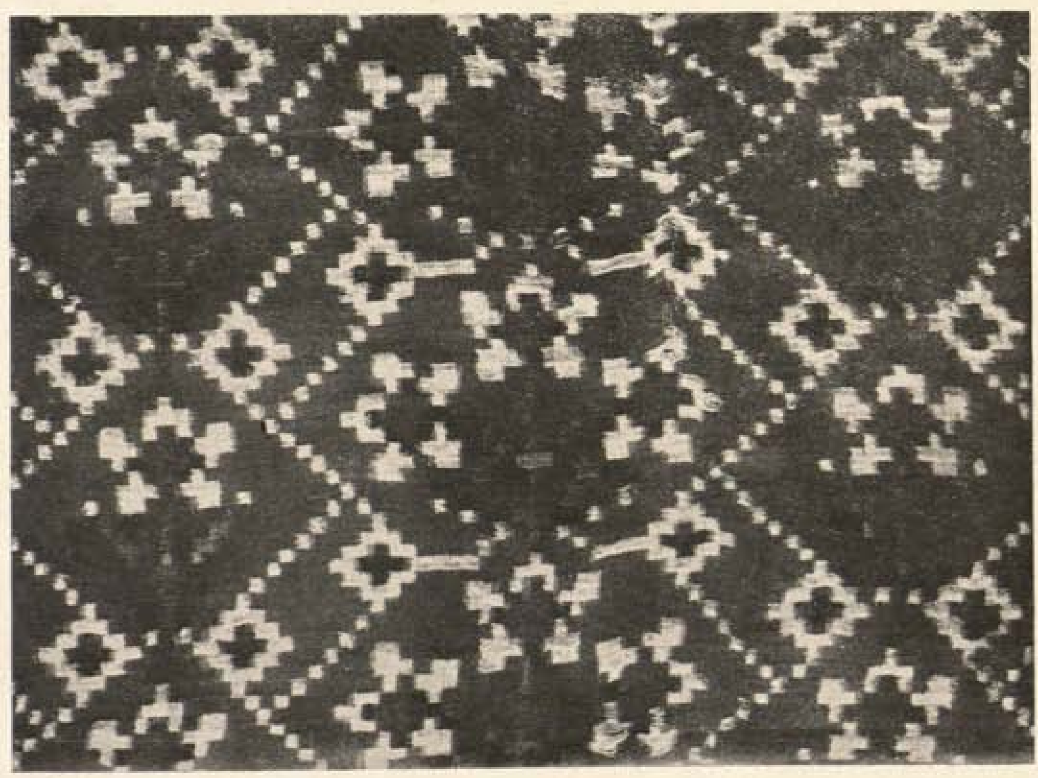
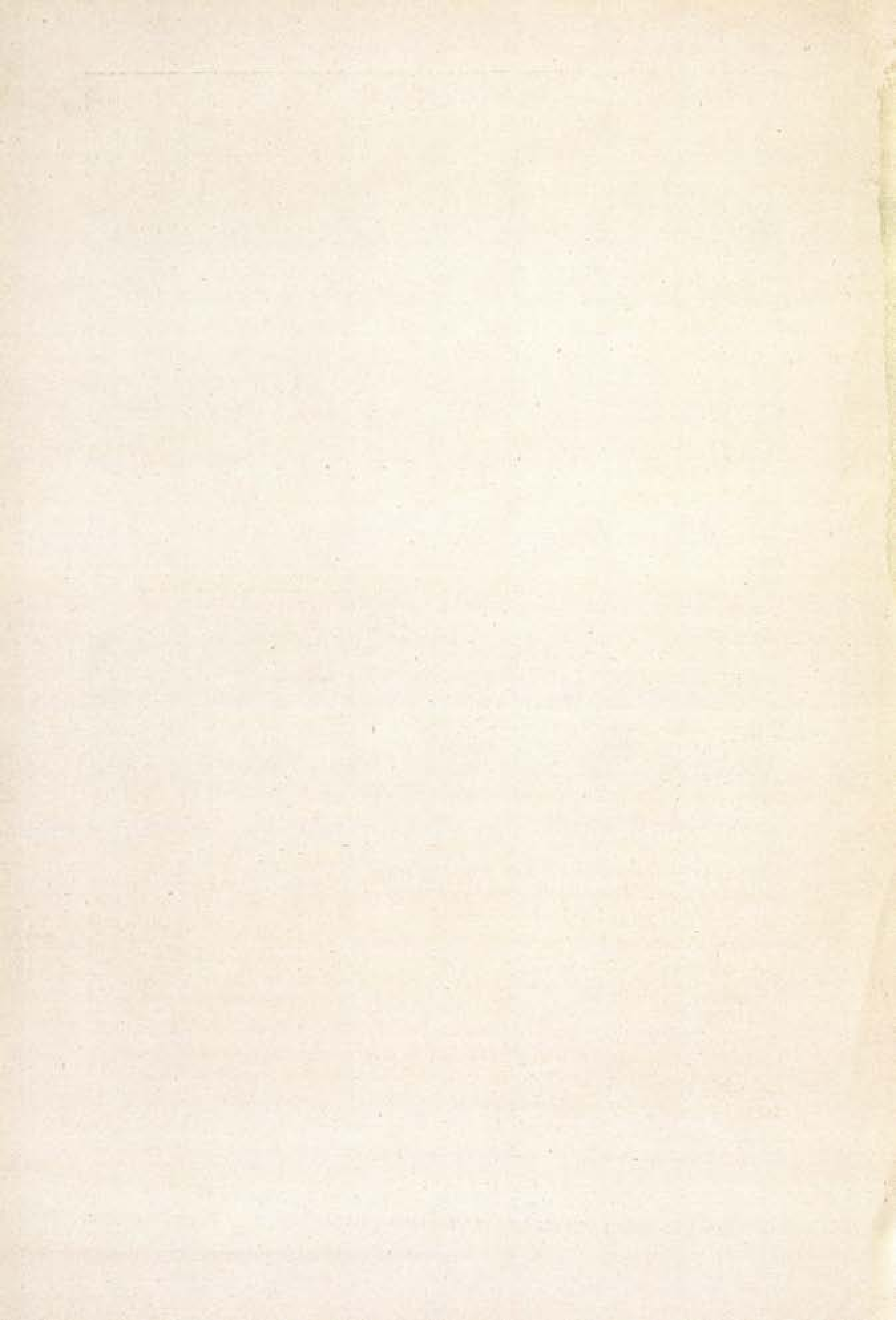


Fig. 3. — Détail de la figure 2.
Fig. 5. — Étoffe doublement ikatée de Tenganan — Soie — Ile de Bali.



NOTE SUR UNE SCULPTURE EN STUC DU SIAM SEPTENTRIONAL [1]

C'est sur des matériaux relativement restreints que j'ai tenté, pour la première fois, une classification de la sculpture siamoise (*La sculpture au Siam*, Paris 1925). La collection R. Samson de Hambourg me fournissait un point de départ ; dans la collection Voretzsch (Hambourg et Lisbonne), ainsi que dans les collections privées et musées de France, je trouvai des compléments utiles. L'apport anglais, pour autant que je pus l'étudier, resta fort au-dessous des prétentions qu'on devine. L'ouvrage une fois achevé, il se présenta, comme on pouvait s'y attendre, de nombreuses facilités pour le compléter. M. Coedès entreprit de réunir les inscriptions siamoises, dont un premier volume est dès à présent à notre disposition (*Inscriptions de Sukhodaya*, Bangkok 1924). M. d'Ardenne de Tizac rassembla au Musée Cernuschi de précieux originaux à l'occasion de l'Exposition Siamoise (été de 1925). Elle se composait pour une bonne part de la collection F. Pila (v. G. Coedès: *Une exposition de sculptures khmères et siamoises au Musée Cernuschi, Artibus Asiæ*, nº 3) laquelle était surtout bien pourvue en ce qui concerne les centres archéologiques du Siam oriental, c'est-à-dire le Lopburi, autrefois sous la dépendance khmère. Le principal centre du nord, celui de Sukothai, était représenté à l'exposition par une petite tête en stuc. Je n'ai pu utiliser dans mon ouvrage ce document, ne réussissant pas à obtenir une photographie de cette pièce qui était à Paris. C'est pourquoi je profite d'une occasion heureuse de combler cette lacune de mon livre au moyen d'un morceau qui se trouve actuellement dans le commerce.

Cette tête, que nous reproduisons *Pl.* XXXVIII., appartient à ce que l'histoire de l'art peut appeler la deuxième époque de la production siamoise septentrionale, désignée dans mon ouvrage par le nom de la capitale du royaume du Nord, « Sukothai ». L'essai d'établir l'antériorité d'un autre groupe, dit de Sawankolok d'après le nom d'une localité voisine, rencontrera peut-être de l'opposition, puisque les deux centres coexistaient, contemporains et inséparables. Dans le recueil d'inscriptions de Cœdès on ne rencontre dans le nord aucune date antérieure au XIIe siècle. Une abondance de stèles votives

(1) *Voir* planche XXXVIII.

nous autorise à considérer le XIVe siècle comme l'époque la plus féconde de Sukothai en monuments de toute sorte : et c'est à cet apogée de la production sculpturale, précisément, qu'il faut attribuer la tête en stuc qui fait l'objet de cette note. La matière se trouve citée dans les inscriptions de la capitale septentrionale, ainsi d'ailleurs que dans tout le Siam. Cœdès (*op. cit.*, p. 70) parle de stuc employé à la réparation des sculptures sur pierre. Sur l'armature grossière, en brique, des statues de Bouddhas, on enduisait de chaux les pieds, les mains, et le corps (*op. cit.*, p. 71). Dans ce cas, il est vraisemblable que la tête était toute entière fabriquée en matière modelable.

Ma théorie sur l'origine très ancienne du type des Bouddhas de Sukothai est confirmée par un passage de l'inscription du Vat Mahâ-Dhatu (Cœdès, *op. cit.*, p. 68), où il est question d'une statue du Bouddha « conforme à la tradition ». Or cette tradition est Gupta, et non pas khmère. Les Khmers eurent à Sukothai jusqu'au XIIIe siècle l'hégémonie sur la race siamoise ; les inscriptions thaï en langue cambodgienne témoignent de la prépondérance politique des voisins orientaux. Au point de vue artistique les Khmers restent à l'écart à Sukothai.

Si l'on considère la tête ici reproduite, on constate qu'elle est conforme en tous points aux bronzes qui dans mon ouvrage représentent les centres archéologiques du nord. C'est d'un modèle indien que procèdent les grosses boucles, la plénitude souple du modelé qui absorbe les contours, le dessin en faucille des sourcils, le nez charnu, la bouche pleine. L'apport thaï se reconnaît dans la pointe de la coiffure qui descend sur le milieu du front, dans le mouvement étiré et infléchi des lèvres. L'analogie du bronze de mon ouvrage, dont la provenance est certaine, avec cette sculpture en stuc trouvée chez un antiquaire, semble autoriser la provenance que j'attribue à celle-ci.

Cette tête de Bouddha trahit la tradition Gupta classique de l'Inde et montre la transformation qu'elle subit au Siam. En terminant mon chapitre sur Sawankolok, je me suis risqué à avancer que le Cambodge avait dû, lui aussi, connaître une étape Gupta, dont les témoignages nous faisaient défaut jusqu'à présent. Sur ces entrefaites, M. G. Groslier a fait la découverte la plus importante que l'histoire de l'art indien eût connue depuis longtemps, et il a trouvé ces témoignages. Il a ramené au jour la sculpture du royaume Fou-nan, prédécesseur du royaume khmer au Cambodge (v. *Arts et Archéologie khmers*, II, 2, et G. Groslier, *La sculpture khmère ancienne*, Paris 1925). Ce n'est pas ici le lieu de discuter les éléments morphologiques de cette sculpture ni le degré d'influence hindoue qui s'y manifeste. Notons seulement la parenté de l'art du Fou-nan avec celui de Prapatom. Par contre la sculpture du groupe siamois se distingue si nettement de celle du Fou-nan, que tout emprunt paraît impossible. Disons plutôt que le développement artistique de la péninsule indochinoise prend de plus en plus l'aspect d'un *processus vital* d'une profonde unité, et qui traverse des époques de style bien définies.

Alfred SALMONY.

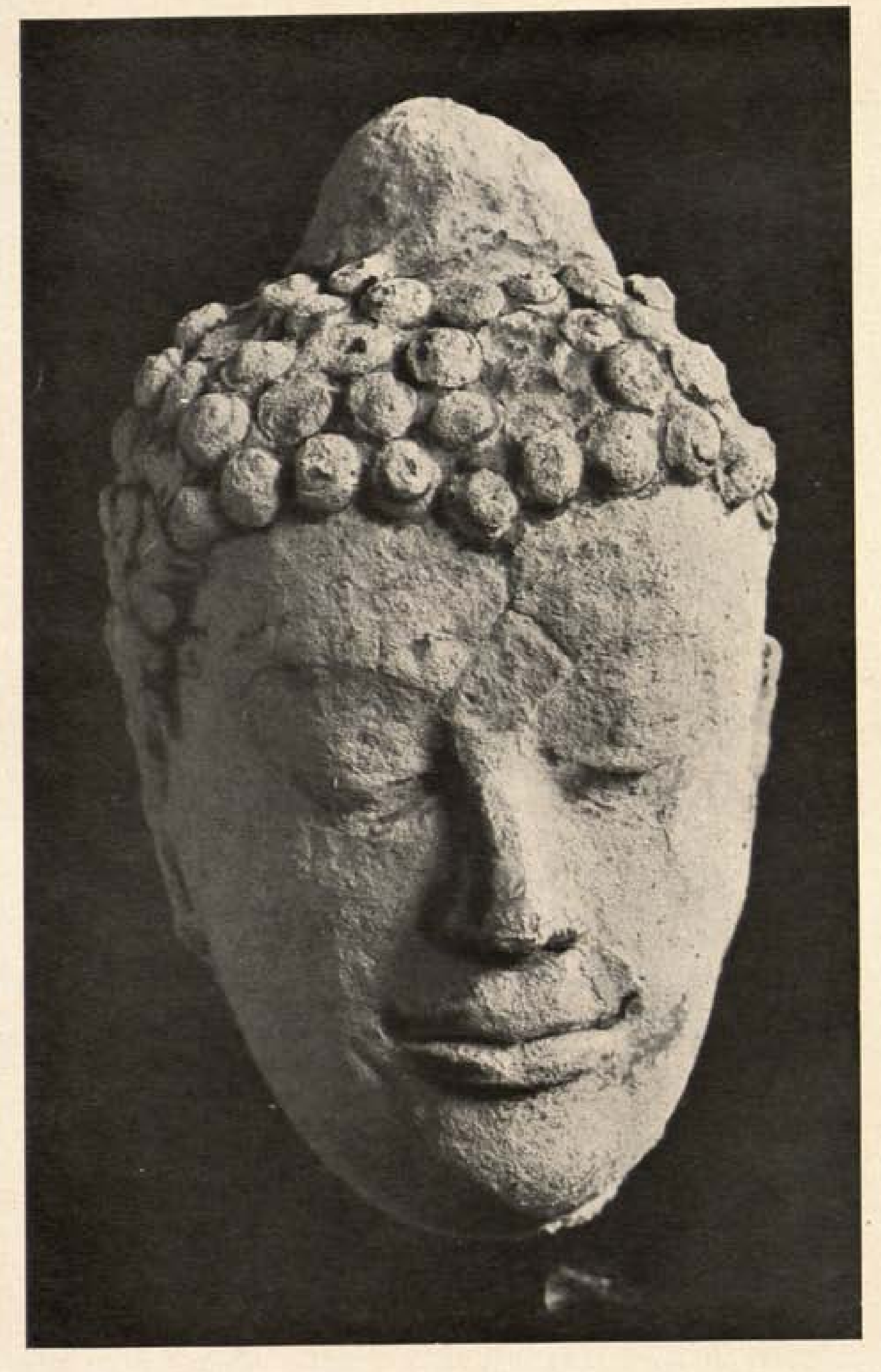


Photo Becker-Newman, Cologne

Tête de Bouddha provenant de Sukothai (Siam). H. 0,26.

NOTE SUR UNE SCULPTURE EN STUC DU SIAM SEPTENTRIONAL **Planche XXXVIII**

LES DESTINÉES DE L'ARCHÉOLOGIE CHINOISE[1]

L'amour des objets anciens inspire à quiconque ne se sent pas un hôte passager sur la terre l'idée de l'éternelle continuité de l'esprit humain ; cet amour, commun à tous les pays civilisés, n'était pas inconnu à la Chine ancienne.

Les objets de haute antiquité, depuis les fameux « neuf trépieds » de l'Empereur Yu, devenus ensuite propriété de l'Etat monarchique, jusqu'aux clochettes musicales, étaient souvent cause de grandes effusions de sang entre les rivaux qui luttaient pour la possession de l'objet précieux ; en tous cas ils constituaient le plus commode instrument de corruption. Les textes anciens, surtout les « Annales » de Confucius, *Tch'ouen-K'ieou*, en donnent de nombreux témoignages. Mais il semble que la science véritable, la passion de celui qui cherche la vérité et non de celui qui désire s'enrichir, ne fut créée que par K'ong-Kieou (Confucius) ce fondateur réel de toute culture spirituelle en Chine. En effet en se montrant dans ses « Analectes » (*Louen-yu*) défenseur des principes scientifiques les plus purs, il est représenté par ses disciples, dans le même livre prêchant avec conviction l'amour de l'antiquité, amour fondé déjà sur les données de la science. « Je vous transmets (l'antiquité) — dit-il (VII. I), mais je n'invente rien moi-même. Je crois au passé et je l'aime. » Et encore (VII. 19) : « Je ne suis pas né avec une science innée. J'aime l'antiquité et j'en cherche avec passion ce qui est vrai. » D'une façon générale, on peut caractériser sommairement la doctrine de Confucius comme une recherche de la vérité dans les restes anciens des objets et des paroles. Il a fondé toutes les branches de la science chinoise, notamment l'archéologie.

---

(1) Vassili ALEXÉEV, sinologue, professeur à l'Université de Leningrad, conservateur-adjoint au Musée Asiatique de l'Académie de l'U.R.S.S., membre de l'Académie de l'Histoire de la Culture matérielle et de l'Institut de l'Histoire des Beaux-Arts, a publié plusieurs ouvrages sur la poésie et l'archéologie chinoises. L'article que nous traduisons a paru dans les *Annales de l'Académie de l'Histoire de la Culture matérielle* vol. III, N° 3, 1924. Leningrad.

Pourtant K'ong était plutôt l'inspirateur de la science future que son fondateur réel ; pendant mille ans après sa mort nous n'entendons pas parler de travaux archéologiques, même sur les monuments tels que les fameux « tambours de pierre », que la tradition place à la fin du IX[e] siècle avant J.-C. sans parler des trépieds de Yu, qui n'existent que dans l'histoire légendaire.

L'archéologie chinoise ne commence pas, semble-t-il, avant le VI[e] siècle après J.-C., où l'empereur Yuan-Ti (552-555) de la dynastie Leang composa le « recueil des stèles remarquables » qui à notre grand regret ne s'est pas conservé ; son apogée coïncide avec le développement du confucianisme nouveau pendant la dynastie des Song, qui produisit le créateur réel de l'archéologie en la personne de l'historien et écrivain célèbre Ngeou-yang Sieou (1007-1072).

Mais cette science s'est réellement développée sous l'action scientifique des premiers empereurs mandchous et de la pléiade de savants qui existait vers la fin du XVII[e] siècle ; ils ont fait un inventaire du passé littéraire et scientifique. Les noms de Yuan-yuan, Wong Fang-kang, Hang Che-kiun, Wang-Tch'ang sont des noms inoubliables pour l'archéologie chinoise.

Née ainsi dans la pensée de Confucius, l'archéologie chinoise a passé avec sa doctrine par toute une série de phases, en se détachant assez tardivement de l'histoire, et tout à fait récemment, des bibliographies et des catalogues historiques.

II

L'archéologie chinoise, comme toutes les branches de cette science qui étudie le passé de l'humanité dans ses monuments, représente d'une part un effort pour dégager la vérité du chaos, et d'autre part constitue, tout simplement, une lutte contre la falsification. Le progrès de cette lutte, comme nous le savons, est en même temps le progrès de toute science honnête. Il n'est pas étonnant alors que toute la littérature immense qui concerne l'archéologie chinoise soit hypertrophiée sous le rapport de l'esprit critique.

Par conséquent, pouvant parler de l'archéologie chinoise en détail, par exemple de sa terminologie, de son histoire, de sa classification, de ses facteurs constitutifs, de ses éléments d'art, de son attitude à l'égard de la philologie de l'histoire et des autres disciplines, je ne m'arrêterai dans cet article que sur ce qui me parait essentiel ; j'analyserai le caractère de l'exégèse archéologique des Chinois. Ce problème se ramène à la comparaison de la science chinoise avec la sinologie archéologique et ensuite à la détermination de ses destinées à venir.

Pourtant, je doute bien qu'il se trouve un Européen quelconque pour donner une appréciation indépendante de l'exégèse chinoise, en partant de sa propre expérience et d'un esprit critique fondé sur des bases solides. Je préfère

donc utiliser les témoignages et la critique des savants chinois mêmes, qui dans leur effort progressif vers la connaissance de la vérité, rejettent les expériences incertaines et prennent volontiers le meilleur de ce qui, selon leur opinion, est établi par une science rigoureuse et honnête.

Le sinologue devine aisément ma source principale. C'est le catalogue excellent et monumental des « quatre dépôts » de l'empereur mandchou K'ien-Long qui a donné son nom à son époque, catalogue connu de tous, achevé vers 1790, le *K'in ting Sseu K'ou ts'iuan chou tsong mou*. C'est un travail unique en son genre ; il représente les résultats de l'exégèse bibliographique de 360 érudits de premier ordre ; il constitue actuellement les bases de la science chinoise ainsi que de la sinologie européenne, car les fragments défectueux et de peu de valeur, intitulés *Notes on Chinese Literature*, qui sont l'œuvre de l'un des bons sinologues du XIXe siècle, A. Wylie, ne peuvent servir que pour des références superficielles et sommaires.

Les sinologues connaissent bien les mérites de ce catalogue qui traite de choses aussi délicates que les éditions qui s'étaient faites sous la protection directe des monarques mandchous ; néanmoins, il a su se borner aux louanges obligatoires en se tenant dans la mesure officielle et en faisant une critique impitoyable des auteurs qui travaillaient réellement à l'édition impériale. L'état complet des renseignements sur l'auteur en tant que littérateur et savant ; l'histoire de la question qui est traitée dans le livre dont il donne un compte rendu, la critique du texte en ce qui concerne son sujet et sa forme, l'appréciation de la place de l'auteur dans le progrès de la science, etc., tout cela est fait d'une façon si complète qu'il est impossible de faire mieux dans un catalogue, eût-il même 200 chapitres. Ainsi, nous pouvons nous en tenir à son témoignage pour ce qui concerne de près ou de loin l'archéologie ; en étudiant de façon systématique ses formules et ses jugements nous pouvons en tirer les caractéristiques suivantes, parfois générales, plus souvent particulières, les unes positives, d'autres négatives.

III

Tous les travaux archéologiques sont fondés soit sur l'étude personnelle de l'objet, soit sur les données historiques qu'on trouve dans les descriptions antérieures. Ainsi, nous avons deux principes : le principe de témoignage historiquement prouvé et le principe de la critique paléographique.

L'archéologue, par conséquent, se heurte à ces difficultés :

— Il est difficile d'introduire dans la suite de son exposé la critique et l'argumentation.

— Il lui est difficile de placer dans son argumentation critique les dessins, la reproduction et la description des œuvres.

Dans le domaine des monuments figurés, ce qui est le plus difficile pour

un archéologue, c'est l'épigraphie en bronze ; surtout, quand elle est représentée par une des soi-disant « six écritures » anciennes, tandis que l'objet même est enregistré dans les inscriptions traditionnelles des « Trois rites ». Ici, la traduction, presque anonyme, et en tout cas sans fondement, doit être précisée par la science ; c'est une des tâches les plus ardues de l'archéologie.

Au sujet de la manière de publier les textes, il existe deux traditions opposées. Suivant la première on donne les inscriptions des stèles et autres monuments dans leur intégralité sans aucun changement et sans aucune abréviation. Cette tradition est celle des fondateurs de l'archéologie de l'époque des Song (par exemple : Hong Koua, paléographe de la dynastie des Han 1117-1184), ainsi que celle des Ts'ing (par exemple Kou Yen-ou paléographe, historien et archéologue 1612-1681).

L'autre tradition se contente de donner les colophons mis après l'image de l'objet, et ensuite d'énoncer ses propres conclusions.

On classe d'ordinaire les monuments soit d'après les auteurs des inscriptions suivant leur groupement social (rois, héritiers de trône, ministres, bouddhistes, taoïstes, anonymes) soit dans un ordre chronologique, soit encore d'après les lieux où furent trouvés les documents (écoles, bâtiments administratifs, temples, etc.).

En général, le savant se contente de préparer le manuscrit et de corriger la planche, mais il arrive, assez rarement à vrai dire, que le savant ne veuille pas confier son manuscrit à un graveur ignorant, et le grave sur le bois lui-même. Dans les deux cas, la reproduction est exécutée à la main. Il va de soi que les éditions, défectueuses au point de vue des savants postérieurs, sont corrigées et rééditées par le même procédé.

Entouré de tous côtés de falsifications, le savant cherche involontairement des points de départ certains et s'accroche à eux ; il en fait presque un objet de culte. Ce qui l'inquiète surtout, c'est la période, obscure pour les archéologues, du premier millénaire avant J.-C., dont les œuvres sont sujettes à une critique rigoureuse.

Une période plus claire commence pour l'archéologue avec les traités solides de Ngeou-yang Sieou, Tchao Ming-tch'eng et autres savants de l'époque des Song, qui ont jeté les bases des études progressives, créé un style archéologique tout particulier et ont établi une méthode chronologique, admise ensuite par tout le monde comme la plus efficace.

Enfin, se trouvant soumis à la volonté d'un graveur et des spéculateurs des boutiques, l'archéologue cherche un point de départ dans une édition bonne et solide qui se cache dans un musée des reliques, dans le « Trésor Sacré » des Palais Impériaux, connu du monde savant aussi bien que les objets précieux le sont à un bijoutier expert. Ces éditions portent le nom d'un érudit responsable devant le monde savant, et sont indiquées par l'auteur dans la préface.

Les principes généraux de travail d'un archéologue, ce sont donc, en premier lieu, l'étendue et la profondeur des matériaux trouvés et exposés, perfection que tous les auteurs ne cherchent pas à atteindre.

L'étude des reliques calligraphiques demande une critique particulièrement sévère dans un pays où l'imitation de l'écriture des grands calligraphes est une sorte de principe d'école et même un procédé d'instruction obligatoire. Il existe des moyens sûrs de démontrer la falsification ; mais ils sont fondés sur la présomption que l'érudition et surtout la pénétration du savant honnête est supérieure aux mêmes qualités chez le falsificateur sérieux. On reconnaît aussi la falsification lorsque les groupes de caractères identiques sont écrits en entier, au lieu d'être réunis par une ligature, ou lorsqu'une écriture ancienne présente une rigoureuse unité qui ne peut exister dans la réalité (*Sseu-k'ou* 115. 7 r, 7-7 v. 4) etc.

Il existe ainsi des moyens de dater les livres ; le savant peut le faire d'après la forme ancienne d'un nom de lieu, d'après l'indication de l'époque de l'auteur, d'après les noms propres, et en général d'après le système du tabou des noms des empereurs, etc.

Au sujet de la tâche honorable d'un archéologue on trouve aussi l'expression suivante : « Trouver un récit historique qui peut faire valoir l'orthodoxie classique » ; aider par ses études à la correction des fautes admises par les commentateurs chez les classiques et les historiens et ajouter ce qu'ils ont omis. Ainsi l'archéologue qui se tient toujours près de la philologie est invité à s'en servir.

Et inversement, l'archéologue peut puiser ses matériaux dans les domaines qui ne touchent pas à l'archéologie, par exemple dans les travaux des commentateurs et des écrivains.

Ce qui peut l'aider dans son travail, ce sont les annotations en vers et les éloges qui suivent la description archéologique et qui n'étaient pas inconnus même d'un poète aussi délicat que Sou-che (Tong-p'o, 1036-1101). Parfois, on en tire des témoignages qui dénoncent formellement un falsificateur (*Sseu-k'ou* 43. 16 v. 1-6).

En fait, il faut le dire, ces appendices, comme le note d'une façon juste le *Catalogue* (86.39 v. 1) appartiennent à une tradition plus récente inconnue aux créateurs de l'archéologie tels que Ngeou-yang Sieou, et même jugée inutile. « Elle nous rappelle, dit le *Catalogue,* l'anecdote bien connue d'un certain homme d'autrefois qui fit un dessin parfait de la terre et pour produire plus d'effet, voulut y ajouter des pieds ».

IV

D'un ouvrage digne de l'estime des savants, les comptes rendus disent sommairement : « Ce livre mérite d'être appelé un bon livre ». Notez qu'en Chine, pays de littérateurs où l'expression *wen-tchang,* belles lettres, désigne l'ensemble des qualités d'une personne cultivée, l'œuvre scientifique d'un auteur est parfois détaché de sa production littéraire pour faire l'objet d'une

note séparée. Les qualités littéraires d'une description archéologique peuvent être caractérisées par ces mots : « L'exposé est fait d'une façon systématique, il donne l'impression d'un ensemble parfait, les principes sont suivis d'une manière rigoureuse, l'argumentation et le choix des références classiques sont solides. » « Ce livre est solide dans son ensemble, il peut être appelé avec raison un bon livre. »

L'ouvrage de valeur, le *Catalogue* le note particulièrement, présente un point de départ pour des recherches ultérieures. « Ceux qui étudient dans le domaine du métal et de la pierre peuvent y puiser des connaissances nombreuses. » « Quand on se rend compte de la finesse et de la perfection de la critique qui est renfermée dans ce livre, on peut facilement l'utiliser pour ses conclusions. » « Il offre une aide incomparable à un savant fin et profond. » « Ce livre peut donner beaucoup à un critique. » Cette dernière formule se rencontre plus souvent que les autres.

Enfin, le mérite du livre est intimement lié à la technique de son édition, et le « Catalogue des quatre dépôts » *Sseu-k'ou ts'iuan chou tsong mou*, nous indique parfois avec une précision parfaite la différence qui existe entre les éditions bonnes et les éditions défectueuses, les dernières inspirant parfois des inquiétudes par la quantité d'omissions et de changements.

« Ce livre a bien mérité, remarque le *Catalogue*, qu'on le place dans le musée secret du Palais. »

V

L'autre caractère général d'une bonne étude archéologique est la place qu'elle occupe dans les progrès de la science. Ainsi, l'esprit critique des savants a sauvé de la destruction les inscriptions des fameux « tambours de pierre » qui se détériorent davantage à chaque nouvel estampage ; le même esprit critique a posé et résolu le problème compliqué des stèles primitives couvertes de textes classiques depuis le ve siècle après J.-C. ; enfin, il a créé la science de la numismatique qui débuta par des descriptions chaotiques de monnaies de toute espèce et qui s'est achevée dans un ordre parfait de documentation.

La richesse des matériaux caractérise, en premier lieu, un bon livre, surtout s'ils sont classés d'une façon systématique, sans être entassés à force pour être absolument complets, et si leur abondance ajoute quelque chose d'utile aux travaux antérieurs. Certains archéologues qui veulent marquer d'une façon particulière ce qu'il y a de vraiment nouveau dans leur ouvrage, omettent exprès les textes qui étaient déjà publiés dans les descriptions locales géographiques et historiques, ou qui se trouvaient déjà dans les estampages accessibles aux savants et étaient publiés dans les recueils littéraires.

Une étude nouvelle digne d'éloges est celle qui utilise les méthodes des fameux archéologues d'autrefois, les approfondit encore grâce à une péné-

tration plus parfaite des classiques et des historiens, source de toute étude sérieuse, et, en les prenant pour point de départ, peut corriger leurs fautes et résoudre les questions difficiles. L'auteur d'une pareille étude lit les caractères restés jusqu'alors incompris, ou plutôt il les lit d'une façon plus parfaite, et continue ainsi les descriptions archéologiques anciennes qui ne sont que des suppléments, des améliorations apportées aux études précédentes au profit des travailleurs futurs.

Il arrive ainsi parfois que l'auteur précédent avait entre les mains un estampage de stèle imparfait et par conséquent ne pouvait l'interpréter ; le travailleur postérieur vient lui-même étudier sur place le monument ; on déchiffre donc ce qui était illisible auparavant, et l'on découvre parfois dans le texte traditionnel des fautes grossières.

D'une façon générale, l'archéologue doit éclaircir ce qui restait obscur avant lui. Mais il faut s'engager dans cette voie avec prudence et ne pas jeter le discrédit sur un travail antérieur s'il contient tant soit peu d'éléments de vérité.

VI

Après cette esquisse générale des études archéologiques et avant de passer aux caractéristiques des savants, il faut indiquer les mobiles de leur effort : ils proviennent d'un amour passionné de la science, amour qui prend des formes tantôt normales, tantôt pathologiques, mais qui, même dans ce dernier cas, garde toujours une valeur.

Stimulé par cette passion, l'archéologue aime à entreprendre de longs voyages ; il parcourt parfois la Chine entière à la recherche des documents qu'il copie lui-même sur place.

Il passe toute sa vie à « gratter » les inscriptions anciennes. S'il y rencontre quelque chose de nouveau, parfois il vit plusieurs jours près du monument qu'il admire et qu'il n'a pas la force de quitter. Sa grande passion, c'est tout ce qui est nouveau, extraordinaire, tout ce qui l'amène à entreprendre des fouilles originales.

Une question se pose aussitôt : y a-t-il une différence entre l'archéologue érudit et l'archéologue amateur, tous deux étant stimulés par la même passion pour les reliques du passé? D'après la définition d'un archéologue célèbre du XIe siècle, en même temps écrivain de talent, Mi Fei, l'amateur infatigable sera par exemple un homme riche, vaniteux et piqué d'émulation, qui ramasse tout ce qui lui tombe sous la main, ou tout ce dont on parle en ce moment ; tandis qu'au contraire le véritable connaisseur est marqué du signe de la plus haute intelligence : c'est un homme instruit et plein de talent qui admire l'objet ancien en se représentant l'homme qui l'a créé.

L'amateur est peint ici sous des couleurs un peu sombres. Le *Catalogue* K'ien Long fait le portrait, d'après des on-dit sans doute un peu ironiques,

d'un collectionneur acharné à chercher des reliques diverses sans les étudier, toutefois sans être complètement étranger à ces études, ce que le *Catalogue* note avec éloge.

Cette passion presque pathologique de l'archéologue se manifeste parfois sous des aspects inattendus et grotesques. Ainsi on raconte d'un archéologue de l'époque des Ming, qu'il vivait sur une île située au milieu d'un lac ; il y avait fait construire un pavillon, dont les fondations consistaient en pierres couvertes d'inscriptions copiées et gravées de sa propre main d'après des antiquités. Il ajoutait à ces inscriptions des éloges écrits par lui-même ! Trente ans s'écoulèrent ainsi, mais la construction de la maison ne s'achevait pas. « Voilà, dit le *Catalogue* dans le compte rendu de son travail, l'exemple d'un savant fantaisiste, d'un amateur excentrique, avide de bizarrerie. »

Tout autre est l'image que nous présente, comme nous l'avons vu chez Mi Fei, un érudit profond, dont la science transparaît pour ainsi dire par tous les pores. Son érudition nous étonne par la quantité des matériaux qu'il a rassemblée pour son travail (parfois plus d'une centaine de livres) et aussi sa compétence si étendue, chose si nécessaire à un paléographe qui a sans cesse affaire à la philologie.

La compréhension intuitive des documents anciens, surtout épigraphiques, caractérise certains savants archéologues. Mi Fei manifestait, selon l'opinion des érudits, « une sagacité pénétrante qui touchait au divin ». Il jugeait d'après les caractères de l'écriture sans aucune autre donnée et ne se trompait jamais dans le moindre détail, bien que son jugement fût inconscient et qu'il ne pût indiquer pourquoi il le prononçait.

La compréhension intuitive de l'écriture fût souvent pratiquée par un savant de l'époque des Ming, en décrivant les stèles de l'époque des T'ang. Selon lui, l'écriture est comparable à un homme dont le physique ne correspond pas à ses qualités intérieures ; ainsi l'homme peut être vieux ou jeune, fort ou maigre, mais sa nature intime ne peut pas subir de changements du fait de son physique, et on peut le juger par lui-même.

Pourtant, le *Catalogue* se moque aussitôt cruellement de l'intuitiviste impertinent, et souligne que, du moment que beaucoup de personnes ont accusé un maître et juge inspiré, tel qu'était Mi Fei, de manquer souvent de base, les autres feraient mieux sinon de garder le silence, de donner des arguments plus clairs et plus solides. « Il n'est pas difficile de bavarder ainsi », termine l'auteur du *Catalogue*.

En effet, toutes les sympathies du *Catalogue* se portent vers une critique sévère et précise. Cette sympathie s'exprime en termes très variés, comme on peut le voir par citations tirées des comptes rendus : « Les jugements et le classement sont absolument parfaits. » « Bien qu'il n'y ait pas de concordance avec les données historiques, on constate néanmoins chez l'auteur un esprit d'investigateur. » « La pénétration dans la matière et les références de textes fondamentaux sont absoluments parfaites. » « La distinction de la substance des objets et les jugements divers sont très précis et très détaillés. » « Lorsqu'il

discerne la vérité et étudie profondément la question, il donne toujours des preuves. »

L'attitude critique de l'archéologue est toujours désignée comme quelque chose « d'essentiellement mystique », « un reflet concentré de l'antiquité ».

Le critique se fonde sur les textes classiques, n'admettant en aucun cas « de frapper dans le vide » ; même dans les détails il applique le principe « de la recherche de l'essentiel et de l'étude approfondie de l'antiquité ».

En vrai confucianiste, le critique devient parfois inspiré, comme l'était déjà son ancien maître, et juge d'après les données archéologiques et en particulier celles de la numismatique, si les principes fondamentaux de l'administration d'État étaient à l'apogée de leur influence ou sur leur déclin. Cette manière de penser n'est qu'une apparence ; la critique repose au fond sur une base réelle, susceptible de fournir des preuves, même à un économiste.

On rencontre un certain nombre de sceptiques qui dirigent leurs critiques vers la destruction des autorités, par exemple un certain Mi Tang-kouo qui vivait au temps des Jou-tchen (XIIe et XIIIe siècle).

VII

L'autre qualité scientifique particulière aux traités archéologiques est l'exactitude. Un traité archéologique comprend une description topographique, une étude de l'origine et de l'érection du monument, un commentaire complet et détaillé des écritures anciennes et la collation des dates et des noms des personnages officiels inscrits sur le monument, avec les données des textes historiques. Tout cela doit être effectué avec une grande exactitude, surtout pour les monuments rares et difficilement accessibles.

Mais l'essentiel réside dans la reproduction des stèles et autres monuments. Seul peut attendre l'exactitude parfaite, celui qui s'approche en personne du monument et « gratte » de ce dernier tout ce qui est possible. Dans ces conditions là, on peut pardonner à un archéologue même des commentaires défectueux, car on a toujours des matériaux qui peuvent servir pour des études ultérieures.

Pour les objets en bronze et les monnaies, nous avons les albums des célèbres collections des empereurs de la dynastie des Ts'ing (par exemple le *Hi Ts'ing Kou Kien*) qui ont une valeur particulière : ils reproduisent les objets et donnent les indications sur leur dimension, sur leur couleur, sur la critique de leur authenticité et fournissent d'autres données exactes de l'époque antérieure aux empereurs mandchous. Cela apparaît surtout dans les descriptions des collections numismatiques qui appartiennent aux musées des palais impériaux ; ces descriptions donnent des indications sur la forme et la valeur économique des monnaies au point de vue numismatique et historique.

Comme nous l'avons vu, les stèles sont copiées par la plupart des paléographes intégralement avec les indications des lacunes, des sutures et de toutes les particularités qui caractérisent la stèle donnée. Le seul moyen de bien faire tout cela est d'observer le monument personnellement. Voici notre archéologue qui réunit dans sa personne un savant et un graveur ; il se procure des provisions et s'en va dans les hautes montagnes et les vallées étroites en cherchant des ruines où il pourrait découvrir des inscriptions encore inconnues au monde savant, ou du moins qui n'aient pas été copiées sur place.

Il reproduit consciencieusement tout ce qui ne peut pas être décrit d'une manière parfaite, il copie ligne par ligne, trait pour trait, enregistrant toutes les inscriptions ainsi que toutes les mutilations. Ensuite, il grave tout cela sur le bois (des planches en bois de jujubier), et prépare son édition lui-même.

Le style et les principes scientifiques sont nets et précis dans tous les travaux d'un bon savant. A l'exemple de Confucius, le savant qui se heurte à des doutes et à des incertitudes doit garder le silence et ne pas se permettre de falsifier l'auteur ancien.

Le célèbre peintre Li Kong-lin fit le premier des reproductions absolument précises ; il discerna maintes fois ce que les autres n'apercevaient même pas ; il fut l'initiateur des descriptions contenues dans les albums (XIIe siècle).

(A suivre.) VASSILI ALEXÉEV.

湘江遺怨

En haut : Hibiscus (éd. du *Che Tchou Tchai, Lavis,* n° 2).
En bas : Bambous (*Kie Tseu Yuan Houa Tchouan,* II, n° 2).

L'ESTAMPE EN COULEURS CHINOISE [1]

C'est en passant par le Japon que nous avons découvert l'estampe en couleurs orientale. Les grands peintres-xylographes japonais, qui avaient reçu cet art de la Chine, comme d'ailleurs toute leur culture, l'ont perfectionné d'une façon absolument indépendante. Et ce je ne sais quoi de barbare et de fascinant, qui prête à l'art japonais son charme particulier et romantique, a influencé à son tour l'art européen. Nous admirons encore aujourd'hui le tableau où Manet nous laisse deviner le plaisir qu'il prenait aux estampes en couleurs japonaises, et nous n'ignorons pas le rôle important qu'a joué dans le développement de notre art européen l'impulsion venue d'Extrême-Orient.

Cependant du Japon notre attention se porte aujourd'hui vers la Chine où les origines de l'estampe en couleurs japonaise se révèlent peu à peu. Ce n'est pas un mince travail que nous imposent ces découvertes, car il faut bien avouer que ce qui nous est accessible, ce ne sont que les restes d'un ensemble important. La Chine connut d'assez bonne heure les gravures sur bois, coloriées soit à la main, soit à l'aide de planches supplémentaires. On les utilisait au Jour de l'an chinois pour orner les demeures. C'était tantôt l'image rituelle du dieu du foyer ou autre pénate que l'on collait dans la niche consacrée, en remplacement de celle que la poussière et la fumée de l'année précédente avaient rendue méconnaissable ; tantôt une feuille d'images dont les sujets gracieux ou étranges faisaient la joie de jeunes et vieux dans les campagnes. Aujourd'hui encore ces feuilles d'images se vendent à l'occasion du Nouvel An dans les rues chinoises ; ce sont bien pour la plupart des gravures sur bois coloriées à la main, mais la rage des trop criardes couleurs d'aniline dont l'Occident inonde le pays les prive de tout caractère artistique. Il n'en fut pas toujours ainsi. Les rares échantillons que le hasard nous a conservés — la plupart étaient par leur destination même voués à la destruction — montrent nettement les qualités de l'art chinois dans la composition et le coloris. Il ne s'agit plus malheureusement que de pauvres restes de cette ancienne xylogravure chinoise.

Une autre espèce d'estampe en couleurs, celle qui agrémentait le papier à lettres, n'est pas seulement restée paralysée dans son développement à cause de son but même ; elle est aussi tombée dans l'oubli avec les lettres qu'on avait écrites sur ce fond de fleurs. Nous avons bien une jolie édition-

(1) *Voir* planches XXXIX et XL.

bijou sur papier à fleurs d'un roman chinois (*Houa Ts'ien Ki*), « chinoiserie » fort connue au XVIIIe siècle et même traduite en français. Mais du papier à lettres fleuri de l'époque il ne nous est parvenu que peu de chose. Ajoutons à cela que la gravure sur bois à son apogée semble bien avoir été une spécialité des bords du Fleuve Bleu, région qui eut particulièrement à souffrir de la révolte des T'ai-p'ing : il n'est donc pas étonnant que beaucoup de ces précieuses antiquités soient perdues pour nous et que surtout la tradition de cet art se soit éteinte.

Ce que de nos jours on peut encore trouver en Chine en fait d'estampes en couleurs provient principalement des « albums de peintures » publiés par deux maisons de Nankin, dont l'une s'intitulait « la Hutte des dix bambous », *Che Tchou Tchai* (1), l'autre (un peu postérieure), «le Jardin Kie Tseu » *Kie Tseu Yuan* (2) (*). Les deux ouvrages contiennent, outre les xylogravures en couleurs, des conseils sur l'art de la peinture, sur le travail du pinceau, sur les couleurs ; ils offrent donc un caractère nettement didactique.

Ils n'étaient pas les premiers de leur espèce. Le plus connu de leurs prédécesseurs était un ouvrage publié par le peintre T'ang Yin (3) (1470-1523), qui est un recueil d'estampes et de poèmes. Ce sont en partie des imitations d'œuvres d'artistes célèbres du temps passé, en partie des paysages, des scènes historiques, des fleurs et des oiseaux, sans doute d'après des compositions de T'ang Yin lui-même. Le tout est gravé sur bois dans une facture puissante et belle. Ces recueils, qui tenaient à la fois d'une histoire de la peinture et d'un album de modèles à l'usage des futurs artistes, étaient évidemment en grande vogue ; on les a imités de bonne heure. Au Japon même cet ouvrage de T'ang Yin fut reproduit, et il ne manqua pas de stimuler les graveurs japonais.

Une nouvelle période commence en 1627. C'est vers la fin de la dynastie Ming que parut le traité de peinture de la *Hutte des Dix Bambous*. Un habile graveur sur bois nommé Hou Tcheng-Yen (4) se servit, dit la préface, « du fer en guise de pinceau, du bois de poirier et de jujubier en guise de panneau de soie » pour réaliser ces images dont la vie individuelle ne le cède en rien aux chefs-d'œuvre du passé. La plupart des compositions ne sont pas de lui. Il travaillait en collaboration avec tout un groupe de peintres. On cite parmi eux : Kao Yang (5) assez connu vers la fin des Ming comme peintre d'oiseaux, de fleurs, et de pierres ; plus tard, ayant quitté Nankin, il s'adonna à la peinture de paysages ; Kao Yeou (6) fils du précédent, et qui possédait si bien sa manière que le père ne distinguait plus ses œuvres de celles de son fils ; enfin les peintres Ling Yun-han (7), Wou Che-kouan (8), Wei Tche-houang (9), Hou Tsong-tcheu (10), Che Hing-yi (11). Mais diverses pages sont dues, comme l'indiquent les signatures et les cachets, à d'autres peintres encore qui ne sont pas nommés parmi les collaborateurs.

---

(1), (2), etc. — Les numéros renvoient aux caractères chinois, p. 145.

* Traduit en français dans *T'oung Pao* par R. Petrucci, sous le titre : Le *Kie Tseu Yuan Houa Tchouan*.

Nous avons donc à Nankin une école de graveurs sur bois d'un niveau artistique trés élevé. En un certain sens, leur œuvre collective est une improvisation ; elle est comprise en quelque sorte comme une méthode de peinture. Les estampes sont des exemples à l'usage des élèves-peintres. Une figure montre la façon correcte de tenir le pinceau ; l'avant-propos de chaque volume donne des règles et des conseils pour la peinture. On y montre aussi dans leur succession les coups de pinceau nécessaires pour peindre des orchidées. Mais ce qui nous importe plus que cet enseignement, c'est l'ouvrage en lui-même. Ces estampes marquent la naissance d'une nouvelle branche de l'art. Sur chaque feuillet est inscrit un poème dont la calligraphie cursive est, elle aussi, gravée avec une incroyable élégance.

On est frappé de ce que cet ouvrage offre d'improvisé. A la longue parurent huit petits volumes de deux tomes chacun. On n'est pas certain de l'ordre de leur parution, car l'exactitude historique ne préoccupe point leurs éditeurs. Un des volumes, consacré aux oiseaux, renferme une préface de 1627. Un autre donne un avant-propos qui n'est daté que par le cycle de 60 ans, et qui serait de l'an 1583, ou (avec beaucoup plus de vraisemblance) de l'an 1643. On y lit un éloge de Hou Tcheng-yen par un autre artiste, ce qui donne à penser que l'éditeur Hou était peut-être déjà mort. Dans une édition postérieure ce volume est au commencement de la série ; à l'origine il pouvait tout aussi bien être le dernier. Par contre l'ordre dans lequel nous trouvons les autres volumes d'oiseaux, d'orchidées, de bambous, n'a rien d'invraisemblable. Ce sont pour une grande part des impressions en grisaille, et les poèmes n'y sont pas encore. Suivent des fleurs de prunier et des pierres où les planches de couleur jouent déjà un rôle important ; elles sont gravées avec beaucoup d'habileté et de sentiment. Il est probable que les fruits venaient ensuite, car la technique de ces derniers est plus mûre : la surface des fruits est parfois rendue au moyen de planches assez curieusement criblées qui rappellent les bois d'aubier des graveurs japonais. Enfin les deux derniers doubles volumes sont intitulés : « Lavis » et « Dessins ». Ils contiennent divers sujets ; ceux qu'on appelle « lavis » sont des compositions circulaires, sans doute des modèles d'éventails. Ce volume, de même que celui de « dessins » qui contient précisément la préface de 1643, semble être un recueil supplémentaire. On y rencontre diverses techniques, avec ou sans planche de contours, et certaines pages semblent être d'une qualité un peu inférieure aux autres ; on croirait qu'on a glané des projets primitivement rejetés pour exécuter ce supplément.

Les bois qui — lisons-nous dans une édition parue un peu plus tard — étaient devenus la propriété de la maison *Chou Ye T'ang*, furent désormais utilisés pendant fort longtemps ; aussi les tirages en sont-ils très différents, et avec le temps les planches ne manquèrent pas de s'user beaucoup, et la qualité du tirage de baisser. Mais ces divers tirages ne se distinguent par aucune date ni préface. Tout au plus pourrait-on utiliser comme point de repère un détail des indications commerciales collées sur l'encartage de toile: le caractère (12)

dut s'écrire à partir du règne de K'ang-hi sans le trait inférieur (13). Par conséquent les exemplaires où le texte de la couverture contient le caractère 12 sont sûrement antérieurs à l'époque K'ang-hi.

Ce n'est qu'en l'an Ting-tcheou de l'ère Kia-k'ing (1817) qu'un certain Tchang Hiue-keng (14) fit paraître aux éditions du Kie-tseu Yuan une édition toute nouvelle dont l'exécution est fort soignée, mais qui n'a pas la richesse de coloris de l'ancienne. Ensuite en l'année Ki-mao de l'ère Kouang-siu (1879) parut encore une édition anonyme. Elle est déplorablement mauvaise ; les planches sont pour la plupart les anciennes complètement usées, et celles qu'on a gravées pour la circonstance sont ennuyeuses et conventionnelles. Les couleurs sont d'affreux pigments d'aniline appliqués sans le moindre goût. Bref ce triste monument montre jusqu'où peut tomber parfois l'artisanat chinois. Cette édition suffirait à prouver que les vieilles traditions de l'école de Nankin ont bel et bien péri dans la tourmente de la révolte des T'ai-p'ing dont la ville resta dévastée.

Revenons aux premiers temps de la dynastie mandchoue. Nous trouvons à l'époque K'ang-hi un artiste accompli, Li Yu (15), qui s'est fait un nom également comme écrivain. Dans sa vieillesse il s'appelle volontiers Li Li Wong (16), « le vieillard au manteau de paille ». Il existe de lui un ouvrage en plusieurs volumes où il traite de l'art de vivre esthétiquement. Depuis l'aménagement du cabinet de travail jusqu'à la préparation des mets, il n'y a guère de sujet touchant à l'existence qu'il n'ait point traité en donnant les conseils judicieux de son expérience. Parmi ses diverses activités, il a stimulé également l'art de la gravure sur bois, et il semble que dans le « Jardin Kie-tseu » (*Kie-tseu Yuan*) il ait fondé une maison d'éditions artistiques qui publierait divers ouvrages, par exemple des romans illustrés. C'est lui qui, associé avec un artiste nommé Wang Ngan-tsie (17), fit paraître une nouveauté intitulée *Kie-tseu Yuan Houa Tchouan* (18), le « Livre d'images du Jardin Kie-tseu ».

Dans sa préface de l'an Ki-wei de l'ère K'ang-hi (1679) le compilateur dit qu'il n'existe pas encore d'ouvrage didactique sur le paysage et qu'il veut combler cette lacune. L'ouvrage parut d'abord en cinq petits volumes. Le premier renferme uniquement du texte : conseils sur la peinture et le coloris. C'est celui que M. Petrucci a traduit en français. Le second volume contient des études de feuillé : 19 arbres, 35 formes de feuilles, 32 sortes de branches, 9 troncs, 5 arbres à feuillage, 25 groupes d'arbres, 10 conifères, 5 saules, 17 palmiers, bambous, etc. La plus ancienne édition contient une page en double, ce qui donne un total de 41 feuillets au lieu de 40. Dans les éditions suivantes on a essayé de réparer de diverses façons cette erreur, ce qui nous donne un point de repère très précieux pour dater les différents tirages. Le volume contient aussi quelques essais de tirage en deux tons ; on y a renoncé dans les éditions postérieures. Le troisième volume contient des études de pierres et de montagnes : 11 pierres, 14 rochers, 12 montagnes, 27 chaînes de montagnes, 11 vallées, 12 sources et cascades, 4 études d'eaux et de nuages.





En haut : à gauche : Cascade (*Kie Tseu Yuan*, 1re partie, tome 3, page 43).
— à droite : Saule en automne (*Kie Tseu Yuan*, tome 2, page 35).
En bas : Bambous par Kao Yeou (*Che Tchou Tchai*, volume des bambous, nº 3).

Ce petit volume est intéressant parce qu'il montre l'importance du rôle de tous temps assigné aux pierres dans l'art chinois ; nous y trouvons aussi les différentes manières imaginées par les grands peintres pour le rendu des montagnes. Le quatrième volume donne des études de personnages et d'accessoires : d'abord 62 figures humaines ; puis 32 figures pour le deuxième plan, 19 pour les fonds, 7 figures d'expression, 26 oiseaux et autres bêtes, 28 murs et maisons, 16 portes et routes, 21 villes, tours, et ponts, 9 pagodes et monastères, 12 terrasses, 21 bateaux et 26 meubles.

Le cinquième volume contient des compositions d'ensemble d'après les paysages des peintres célèbres: 10 quarts de feuille, 10 médaillons pour écrans,

1. 十竹齋
2. 芥子園
3. 唐寅
4. 胡正言
5. 高陽
6. 高友
7. 淩雲翰
8. 吳士冠
9. 魏之璜
10. 胡宗智
11. 釋行一
12. 玄
13. 玄
14. 張學畊
15. 李漁
16. 李笠翁
17. 王安節
18. 芥子園畫傳
19. 王宓草
20. 王司直

10 motifs pour éventails, et enfin 10 sujets en hauteur et en largeur. Dans beaucoup de ces estampes on a employé plusieurs planches et l'encrage est dégradé. Ces dégradés, par exemple dans les ciels, se retrouveront plus tard, très perfectionnés, dans les estampes japonaises, et comme le *Kie-tseu Yuan Houa Tchouan* a été copié au Japon — il en existe des éditions d'origine japonaise avérée — on peut admettre qu'il a exercé une influence heureuse sur l'estampe japonaise paysagiste.

Les couleurs des anciens tirages sont presque toujours excellentes. Plus tard il n'en sera plus de même, et l'impression deviendra négligée. Certaines pages surtout, comme le pêcheur dans sa barque, et le pavillon au pied d'une montagne sont d'une couleur peu agréable dans presque toutes les épreuves. Une inscription de la dernière page nous apprend que l'ouvrage commencé dans l'année Ting-sseu (1677) fut terminé « après un effort de plus de quarante mois » en l'année Ki-wei (1679). Il y a bien là une contradiction, même si l'on admet que l'exécution a demandé trois ans ; mais les petites inexactitudes de ce genre ne sont pas rares dans les données chronologiques chinoises.

Cette publication semble avoir joui d'une grande faveur. Elle pouvait très bien servir de méthode de peinture ; elle était beaucoup plus systématique que celle de la Hutte des Dix Bambous. Ces deux collections résument la différence des temps. A la fin de l'époque Ming, travail artistique, mais disposition sans ordre ni système ; à l'époque mandchoue dates précises, ordonnance systématique, exactitude d'artisan plutôt qu'envolée d'artiste.

Le vieux Li Yu mourut et la maison d'édition passa à ses petits-fils. A côté de Wang Ngan-tsie travaillent ses frères Wang Mi-ts'ao (19) et Wang Sseu-tche (20). Dans l'année Sin-sseu (1701) paraît une deuxième partie consacrée à la peinture de fleurs. La présentation continue à être celle d'un livre ordinaire, c'est-à-dire que chaque sujet occupe deux pages en regard, chacune encadrée d'un trait noir. Il n'en est pas de même dans l'ouvrage de la Hutte des Dix Bambous, où le sujet occupe les deux pages sans solution de continuité.

Cette deuxième partie comprend quatre volumes, chacun de deux tomes dont le premier contient l'enseignement théorique et les croquis d'étude, le deuxième les reproductions d'après les maîtres célèbres.

Vol. 1 : Orchidées. Daté de 1701. 16 planches d'après les anciens maîtres.

Vol. 2 : Bambous. Préface datée de 1682. 24 planches.

Vol. 3 : Fleurs de prunier. Préface datée de 1701. 20 planches.

Vol. 4 : Chrysanthèmes. Préface datée de 1701. 20 planches.

Il semble donc que le deuxième volume ait été terminé avant les autres ; le premier vint ensuite le compléter. L'un et l'autre contiennent surtout des grisailles, et peu de planches en couleurs ; au contraire les volumes 3 et 4, dans leur deuxième partie, renferment presque uniquement des estampes en couleurs. L'exécution est fort soignée ; il y a une planche de contours en noir et des planches de couleurs très heureusement encrées.

Des réimpressions de cette seconde partie furent faites sous Kien-long

en 1782 et en l'ère Kia-k'ing en 1800, l'une et l'autre dans d'autres maisons d'édition.

De l'année 1701 également date une troisième partie composée de deux volumes. Un avant-propos explique pourquoi l'on a adopté la méthode qui consiste à imprimer une seule estampe sur deux pages en regard (comme c'était le cas au *Che Tchou Tchai*). S'il est moins facile d'ouvrir les pages, par contre l'effet pictural y gagne de l'unité. Le premier volume contient une partie d'études, et 20 planches d'oiseaux avec fleurs et fruits ; le deuxième volume, 40 planches d'insectes et de fleurs sauvages.

L'auteur possède également cette partie en une réimpression de 1782 et il est certain qu'il en existe aussi une édition de 1800.

L'ouvrage, qui entre temps était passé dans plusieurs maisons d'édition, reçut en 1818 un nouveau complément de quatre volumes, avec des instructions pour la peinture de portraits. Mais cette partie est moins bonne que les précédentes et ne comporte pas d'estampes en couleurs.

En 1888 l'ouvrage entier fut simplifié et il en parut une édition en noir En 1897 on l'édita en lithographie monochrome, et tout récemment il a paru en chromolithographie.

Richard WILHELM.

Traduit de l'allemand par H. Mazzi.

PIERRE CHINOISE
A INSCRIPTIONS RUNIFORMES [1]

On ne saura jamais à quel moment a commencé l'écriture chez les peuples civilisés de la terre, ni combien de temps se sont maintenus, après l'invention de l'écriture, et à côté d'elle, les essais plus anciens des hommes pour communiquer entre eux au moyen de signes fixés, soit comme signes secrets, soit comme signes magiques ou servant à la divination. Mais on peut supposer que les groupes qui sont dans toutes les civilisations primitives les gardiens de la tradition, à savoir les prêtres et tous autres intermédiaires entre les hommes et les puissances supra-terrestres, ont précisément été ceux qui se sont servis le plus longtemps de ces signes anciens que nous nommerons ici *runes*, au sens de signes extrêmement archaïques.

Il va de soi que quand nous parlons de runes chinoises, nous n'entendons nullement prétendre par là que ces signes soient apparentés aux runes germaniques anciennes, qui dérivent probablement des capitales romaines des débuts de l'Empire.

Ces runes germaniques ont été précédées de signes qui n'ont rien de commun avec elles et qui étaient des signes secrets, les *notæ impressæ* de Tacite (*Germania*, chapitre X) ; on les entaillait dans l'écorce des baguettes qui servaient aux prêtres d'instruments de divination. Le prêtre éparpillait sur le sol plusieurs de ces baguettes à signes inscrits, en prenait trois et proclamait la volonté des dieux.

Il existait un mode semblable de divination dans la Chine ancienne, avec des tiges d'achillée (*achillea*) ; d'autre part, on inscrivait aussi en Chine des signes sur des os fendus dont l'autre face était creusée de cavités dans lesquelles le prêtre plaçait un morceau de métal porté au rouge ; la chaleur du métal déterminait sur la face à signes inscrits des fentes qui les coupaient et c'est d'après les intersections ainsi déterminées qu'il formulait sa prophétie. On a reconnu que ces signes chinois archaïques appartenaient à un système d'écriture. Lo-Sheng-yu, Hayashi, Chalfant, Chavannes, Conrady, Hopkins et Schindler s'en sont occupés et en ont préparé l'interprétation ; bien que

(1) *Voir* planche XLI.



(Collection Voretzsch)

Pierre runiforme chinoise (Grandeur double de l'original).

PIERRE CHINOISE A INSCRIPTIONS RUNIFORMES

Planche XLI

tous les signes n'aient pas encore été identifiés complètement, ils ne présentent plus de difficultés insurmontables.

Il en va tout autrement des signes que nous reproduisons ici (*Pl.* XLI). Ils se voient sur une pierre triangulaire qui a 9 cm. 25 de longueur à l'hypoténuse, 2 cm. 8 à sa partie la plus large et 1 cm. 5 à 2 cm. 9 d'épaisseur. C'est un galet siliceux formé de plusieurs couches, solidement lié à une masse pierreuse légèrement poreuse et qui ressemble au porphyre ; il provient de la collection d'antiquités chinoises méridionales Lu, à Canton. Cette sorte de pierres se rencontre assez fréquemment en couches abondantes dans la Chine du Sud et, à cause de leurs formes souvent étranges, elles constituent un objet de collection recherché par les hommes instruits qui ont dépassé le stade de la collection de porcelaines, de bronzes et d'images, et qui sont parvenus à celle d'objets qui ne proviennent pas de l'habileté humaine mais des caprices de la nature et qui, par là, représentent un rapport immédiat avec le monde suprasensible. Ce goût des Chinois pour les pierres en général, et non pas seulement pour le jade, est bien connu et remonte à une époque reculée ; c'est Mi Fei en personne (1051-1107) (en japonais : Beigen-sho), le grand peintre au coup de pinceau puissant, qui nomma « frère aîné » une pierre de forme extraordinaire. Mais, sur ces pierres, il n'y a jamais d'inscription, et nous n'avons trouvé dans aucune collection chinoise ou japonaise, et moins encore européenne ou américaine, de pierre semblable à celle que nous reproduisons ici.

Dans son article sur « la formation extérieure de l'écriture chinoise » (*Ostasiatische Zeitschrift*, 1917, p. 62), Schindler remarque que les plus anciens matériaux sur lesquels on a écrit ont été, en outre des parois des cavernes, des galets ; ceci peut étonner, étant donné la dureté des galets en silex ; en fait, notre pierre est bien un silex. Quant aux signes eux-mêmes, il a été impossible jusqu'ici de les déchiffrer ou de les interpréter.

Ils ont déjà été étudiés par Chalfant, le grand maître en matière de déchiffrement des signes chinois les plus anciens ; il a réussi du moins à discerner qu'il s'agit d'une indication des jours auxquels le fils doit offrir un sacrifice à son ancêtre. Une grave maladie l'empêcha ensuite de poursuivre cette recherche.

Après lui, plusieurs savants connus ont tenté la solution de l'énigme, mais jusqu'ici sans succès ; quelques-uns doutent même qu'il s'agisse de signes d'écriture. Il est pourtant difficile de douter que ces inscriptions soient des signes de ce genre en examinant celui de [illegible] au milieu et celui de [illegible] en bas, à la fin.

Je voudrais surtout attirer l'attention sur un signe situé près de l'extrémité pointue de la pierre et qu'on ne voit pas très bien sur la figure, signe gravé plus profondément que les autres. Il a la forme suivante Y et ressemble par suite, si naturellement on ajoute la tête, au signe le plus ancien pour *fils* [illegible], [illegible]. On rencontre plusieurs fois le vieux signe pour *puh* [illegible] ou [illegible] ou [illegible] ou [illegible] qui signifie *fente sur l'écaille de tortue*, ou *divination*.

Tous les signes, on peut s'en rendre compte en examinant les éclats qui ont sauté lors de la gravure de chacun des traits, ont été gravés au ciseau, et non pas obtenus par incision.

Remarquable est aussi le fait qu'aucun des signes ne présente de courbes, alors que ceux des inscriptions sur os sont, comme on sait, curvilignes. Ce détail n'est pas uniquement explicable par la matière dans laquelle les signes ont été gravés. C'est précisément la raideur de ces signes qui semble nous permettre de croire que nous sommes ici au début même de l'écriture. On pourrait être tenté de les regarder comme une copie des baguettes de divination d'*achillea* ou comme des signes secrets, des *notæ impressæ*, qui auraient précédé l'écriture chinoise proprement dite.

En publiant ici ces caractères et cette pierre, on a surtout pour but de donner aux savants qui s'intéressent à l'histoire de la civilisation chinoise la possibilité de s'occuper du déchiffrement de cette énigme. Sans doute, la *Revue des Arts Asiatiques* acceptera volontiers de publier les solutions proposées.

E. A. Voretzsch.

(*Trad. A. van Gennep.*)

LE GRAND FLEUVE DE LA CHINE

SA POÉSIE ET SA LÉGENDE (1)

La nomenclature est pour les Chinois une véritable passion ; aussi quand mon professeur, le Seigneur « Cultivateur-de-Bambous » (tel était son nom), apprit que j'allais remonter le cours du Grand Fleuve accompagnée de deux amis, s'écria-t-il : « Mais ce sera le voyage des Successeurs-des-Successeurs-des-Trois-Précurseurs de la première expédition ! La Mère-amante-de-la-Poésie (c'était mon surnom chinois) visitera sans doute la Grotte des Trois Errants, près de Yi-tchang, ainsi nommée, continua-t-il, parce qu'au cours de la dynastie des T'ang, le poète Pou Kiu-yi la visita avec son frère et un ami ; que sous une autre dynastie, celle des Song, un autre poète, Sou Tong-pou, également avec son frère et un ami, s'y rendirent aussi ; aussi appelle-t-on le premier groupe celui des Voyageurs-Précurseurs et le second, celui des Successeurs-des-Précurseurs. Désormais, Mère-Amante-de-Poésie et ses amis seront connus sous le nom de Successeurs-des-Successeurs-des-Voyageurs-Précurseurs ». Voilà ce qu'on peut vraiment appeler de la no-men-cla-ture et son argument était concluant : il n'est pas sans charme de marcher dans les pas, sur les traces de gens qui vivaient il y a quelque quinze cents ans, bien que mon insuffisance n'en soit, hélas, qu'accrue ! Je ne puis écrire des poèmes, comme le firent ces voyageurs d'antan ; je ne puis non plus rédiger un prologue et rivaliser avec Pou Kiu-yi ; mais je puis du moins noter les traces antiques de leurs pas, et ces notes pourront servir aux Successeurs-des-Successeurs-des-Successeurs-des-Voyageurs-Précurseurs, dirons-nous, pour conserver la couleur locale de la Nomenclature aux nouveaux venus qui, au cours des âges, remonteront le cours du Fleuve illustre.

Le sixième seulement, pour la longueur de son cours, parmi les fleuves du monde, celui que les Occidentaux appellent le Yangtse Kiang est certes, en intérêt, le premier. Et cet intérêt, il ne le doit pas seulement à sa configuration naturelle, mais au nombre extraordinaire qu'offrent ses bords de sites fameux dans la littérature et l'histoire. Ces traces antiques ont pour l'esprit des Orientaux un éclat, une couleur romanesque que sentent seulement de rares Occidentaux. L'on m'a rapporté qu'un professeur japonais avait remonté le cours du fleuve pour donner une conférence à l'Université

(1) *Voir* planches XLII et XLIII.

près de Hankeou ; le savant y arriva dans un état d'épuisement complet : dans son désir de reconnaître et d'identifier les sites fameux des deux rives, il avait à peine mangé, à peine dormi en chemin.

On peut affirmer qu'il est à peine un pied de terrain, de l'embouchure du Fleuve au cours inexploré du Haut-Fleuve, qui n'ait sa légende ou son souvenir historique.

Quant à son nom, les Chinois appellent le grand cours d'eau, le Fleuve, le Long-Fleuve, ou le Grand-Fleuve, se servant en chaque appellation du mot *kiang*.

Dans le cours supérieur le nom usité est la Rivière de Sable d'Or. On y extrait, il est vrai, de l'or de son sable, mais, cette raison à part, ceux qui ont passé par les fameux Trois-Abîmes, quand l'eau est haute, ont dû être frappés de la justesse singulière et appropriée de l'appellation. Quand sa source échappe à la dure griffe de l'hiver, le Grand Fleuve descend en furieux torrent, éclatant de couleur merveilleuse, couleur impossible à décrire : c'est du cuivre fondu, du cuivre rouge.

Si l'on jette un coup d'œil sur la coupe verticale du bassin, publiée dans l'article magistral de M. von Heidenstam, la raison de ce phénomène remarquable apparaît bien simple.

Parti d'une cote de six-sept mille pieds, le Fleuve tombe, avant d'avoir parcouru la moitié de son cours, à un niveau de quelques centaines de pieds, charriant de telles masses de sable d'or que l'Océan même dans lequel il débouche et les affluents à son embouchure en sont très colorés.

Quand l'expérience et l'étude nous ont expliqué les raisons de cette coloration, l'approche des côtes chinoises, en traversant ce que l'on appelle parfois avec quelque mépris « l'eau boueuse du Yangtse », ne fait qu'accroître notre émotion.

On y voit un monde en formation. De même que l'Egypte est un don du Nil, ainsi les plaines fécondes du Kiang-sou et de Tchö-kiang, sont un présent gratuit du Grand Fleuve. Et le don est si généreux qu'en soixante ans, un mille de riche terre d'alluvion s'ajoute à la côte. Depuis des siècles les habitants de la province en profitent ; ils ont ainsi transformé rapidement des marais salants en vergers de mûriers florissants. Et le changement est si rapide que pour le justifier, les Chinois ont fait l'honneur de cet amendement à la Dame Ma Kou, immortelle fameuse qui habite, dit-on, P'êng Lai, île fabuleuse de la mer Gris-de-Jade.

Les ingénieurs nous apprennent, eux, que cet accroissement est dû au dépôt glaiseux entraîné par les eaux du fleuve chargées de sédiment ; que le courant décharge une moyenne de sept cent soixante-dix mille pieds cubes par seconde et que la matière en suspension charriée à la mer et qui se dépose dans l'eau dormante, atteint six milliards quatre cent vingt-huit millions huit cent cinquante-huit mille deux cent cinquante-cinq pieds cubes par an. Est-ce la légende, est-ce la réalité que l'esprit saisit le plus aisément ? Je me le demande.

Je ne parlerai pas ici de la première partie de notre voyage car nous

avions déjà parcouru six cents milles, quand nous arrivâmes à Chêng Ling. En partant de cette ville, au lieu d'aller tout droit, comme le font ordinairement les bateaux, le capitaine ayant reçu l'ordre d'embarquer une cargaison de riz, nous nous détournâmes pour nous rendre à l'Ilot-du-Haut-Pic. J'aurais ignoré nos mouvements si le boy Numéro Deux qui voyage d'ordinaire avec moi ne s'était précipité dans ma cabine en disant : « Missisee ! nous sommes sur une ancienne trace ! » Je me levai à la hâte et regardai par le hublot et vis Yo Yang Leou, ou la Tour-Brillante-du-Haut-Pic. C'est un pas très fameux, et en compagnie d'un des Successeurs-des-Successeurs-des-Voyageurs, je me hâtai d'aller à terre.

L'Ilot du Haut-Pic se dresse à l'entrée du plus grand lac de la Chine, le célèbre Tong T'ing ; c'est la vanne d'écluse de la Province du Sud-du-Lac et de la vaste région qui s'étend au delà. Les poètes le nomment souvent, eux qui aspirent constamment à flotter sur ses eaux. Voici un exemple de ces vers chinois traduits :

Il part pour le Lac Tong T'ing,
Cet ami que j'aimai tant d'années.
La brise du printemps a fait frémir les saules
Bruissant à travers la feuille pâle et grise.
Et je vais avec mon ami
Jusqu'à la rive.
Mon esprit est rempli et déborde du flot
Des choses que je n'ai pas dites.

Tel est le poème inscrit sur un Tableau-Ecrit suspendu aux murs de ma chambre.

De même que le cours inférieur est hanté par le souvenir du poète Li T'ai-po, ainsi tout ce qui s'étend entre le lac du Tong T'ing et Tchoung-king est comme le domaine et la propriété de son fameux contemporain Tou Fou. C'est de l'Ilot-du-Haut-Pic qu'avec sa famille il se rendit vers le Sud pour aller retrouver des parents qu'il avait dans la province du Sud du Lac ; il avait vécu dans les Gorges plusieurs années.

Tou Fou lui-même était gravement malade quand il atteignit ce point et mourut de froid avant d'avoir atteint le but. Cependant, il put auparavant monter à la Tour Brillante, qui était alors jeune de cinquante ans, et composa un poème à cette occasion.

Les pavillons qui composent la Tour Brillante s'élèvent de l'autre côté de la Tour de l'Ouest du Haut-Pic, et commandent une vue magnifique. De larges marches de pierre conduisent de la rive au passage voûté formé par la porte qui s'ouvre dans la muraille de la cité ; c'est immédiatement au-dessus que s'élève le plus grand des trois pavillons. Il fait face au couchant et son toit est couvert de tuiles jaunes et vertes brillantes. Les petits pavillons sont au nord et au sud, ce dernier avec un toit resplendissant véritablement de la couleur bleue du pied-d'alouette.

Parmi les visiteurs nombreux qui vinrent en pèlerinage à la Tour, se place Lu Tong-pin qui fut plus tard élevé au rang des Immortels ; c'est maintenant un membre très connu et populaire du groupe fameux des Huit Immortels. On prétend qu'il visita la Tour trois fois et fut douloureusement surpris de n'avoir point été reconnu. L'histoire raconte que cet illustre Lu Tong-pin se reposait au temple du Pic-Blanc à Yotcheou quand, soudain, un petit vieillard descendit de la plus haute branche d'un sapin et lui dit : « Je suis le Génie du Sapin, et en vous voyant approcher, Maître, je sens qu'en qualité d'hôte de ce lieu, il est de mon devoir de vous accueillir. » Lu Tong-pin, assez chagrin d'être passé jusque là inaperçu, se réjouit de la respectueuse attention du Génie et écrivit sur un mur voisin le quatrain suivant :

Solitaire je vins, je m'assis solitaire ;
Personne des humains ne m'avait reconnu.
Il n'est que le Génie d'un vieil arbre
Pour sentir clairement qu'un Immortel est là.

Au second étage de la Tour est la chapelle du saint, où est représenté le petit génie à son service.

Dans le pavillon au ravissant toit turquoise, au sud du hall principal, s'élève une stèle avec une inscription dont voici la paraphrase :

« Erigé par un homme appelé Wang de Chao-sing, Tchökiang. »

Il rapporte : Au printemps de l'année Kia Tseu de T'ong Tche (1864), je fis faire le portrait de l'Immortel ; mais ensuite je n'en fus pas satisfait, parce qu'il avait été représenté dans le style ordinaire avec un sabre à deux tranchants, tel un guerrier, et je me demandais comment on pourrait en avoir un portrait réel. Impossible !

« Or, un jour que j'étais légèrement indisposé, je rêvai qu'un Taoiste m'apparaissait, tenant à la main une datte de grande taille. Il arrivait flottant sur l'air : il prit seulement deux pièces de monnaie enfilées à sa ceinture et me les montra. Je m'éveillai mais sans comprendre le sens de ce qui venait de se passer. Le fonctionnaire Kouan Wen, en l'apprenant, dit : « La pièce de monnaie donne le nom du visiteur. » Au centre de la pièce est un carré vide. Les carrés placés l'un sur l'autre donnent le nom de l'immortel, Lu Houei. Nous obtenons ainsi le sens de la réponse. La grosse datte est de celles qui croissent dans la région des Immortels, son apparition montre que le personnage qui la tient est un des Immortels. Aussi réunis-je deux ou trois amis qui pensaient comme moi et nous terminâmes l'affaire. Je fis graver pieusement l'image sur la pierre, offrant ainsi désormais aux visiteurs le vrai portrait de l'Immortel. Moi, Wang Ki, j'écrivis ces mots. »

La beauté de l'architecture de la Tour Brillante est frappante. Je n'ai jamais vu d'entrée plus charmante, plus variée, jamais de treillage plus exquis. Les angles des toits sont aussi très beaux. Le dessin choisi se voit fréquemment : c'est celui du faisan d'amour, mais au lieu de la tête de convention qui sert d'habitude, c'est le corps entier de l'oiseau qui se profile clairement sur le ciel.









Fig. 1. — « Les couches de brouillard derrière les pics... » (p. 156.)
Fig. 2. — « Trois aubes éclairent le Bœuf Jaune... » (p. 157.)

Fig. 3. — « Le passage se rétrécit.. jusqu'à Mi T'an... » (p. 158.)
Fig. 4. — « Le versant sud du Mont de la Sorcière... » (p. 158.)

Quand nous y passâmes, des soldats — le fléau de la Chine moderne — étaient cantonnés dans les différents pavillons et leur approvisionnement de riz, emmagasiné dans le hall central, cachait plus de la moitié des caractères de la Tour Brillante du Haut-Pic inscrits en 1044 de notre ère par Fan Tchong-yen, personnage de la dynastie Song, à l'occasion d'une réparation des pavillons. Le témoignage en est consigné sur panneaux de bois et forme une sorte de paravent derrière une grande tablette de Lu Tong-pin. Fan déclare qu'un grand nombre d'auteurs célèbres ayant déjà publié l'histoire de la Tour, il se bornera à spéculer sur les causes de la joie et de la douleur, et cela par rapport à la vue admirable que l'on contemple du haut de la Tour Brillante du Haut-Pic. Le document est très long et contient des vers charmants. En décrivant le lac, il s'écrie : « La vaste étendue du lac Tong T'ing retient sur ses lèvres des collines lointaines, elle absorbe le Grand Fleuve. Immense, immense ; vaste, vaste ; il s'étend transversalement, sans arête ni précipice ; quand le soleil s'y lève comme dans une brume de mer, il est brillant et étincelant ; quand le croissant de la lune y monte, c'est comme au Pays de l'Ombre. Son étendue apparente est de dix mille fois mille *li*. » Il dut y avoir des pluies torrentielles lors de son séjour car il dit plus loin : « Pendant dix jours et plus, la pluie fouette, fouette ; depuis un mois, pas d'éclaircie. Le vent qui monte du Quartier Sombre fait rage et rugit ; des flots chargés de sédiment traversent l'éther vide. La lumière du soleil et des étoiles est obscurcie, les formes des collines et des hauts pics sont pâles et légères. Les bateaux des marchands voyageurs ne bougent point ; les mâts sont démontés, les avirons rompus en morceaux. Au moment incertain du crépuscule et pendant les six périodes où se cache le soleil, le rugissement du tigre, la plainte du gibbon s'élève jusqu'aux étages de l'édifice. »

Cependant ne voulant pas laisser son lecteur sous la triste impression de ce sombre tableau, il passe, après quelques commentaires sur la douleur, à la description du lac par un beau temps. « La saison du renouveau, la paix du grain qui pousse, du soleil haut sur l'horizon, brillant d'une ardeur concentrée. L'épiderme lisse de l'onde ondule ; l'onde ne nous effraie plus. Au ciel en haut, sur le lac en bas, est la brillante lumière du ciel. Des couleurs de purs joyaux qui s'étendent au loin, à dix mille fois cent *mou*. Les mouettes des sables tournoient très haut, puis retombent et se forment en groupes. Les poissons aux écailles de fin brocard flottent près de la surface de l'eau, plongent et disparaissent dans ses profondeurs. Sur les rives, les herbes odorantes, les feuilles des orchis-d'eau à lance. Variété, variété ; verdure, verdure. Peut-être, une vapeur s'allonge-t-elle dans le grand espace vide, comme la lune éclaire plus de mille *li*. Sa lumière flotte, étincelle comme de l'or. Calmes, ses ombres brillantes dans les profondeurs de jade. Les pêcheurs chantent, rient ensemble. Et quelles bornes à cette joie? Elle s'élève jusqu'aux étages du haut édifice. »

Du lac Tong T'ing transportons-nous aux lieux où s'élève le mur vertical de la gorge des Dents de Tigre ; c'est la première manifestation de la

force sans limite. Ses falaises sont si abruptes que les bateaux n'avancent plus au halage mais à l'aviron quand il n'y a pas de vent. Au-dessus de la petite gorge qui n'a que deux milles de long, nous avançons à la vapeur dans la partie du fleuve qui s'étend au-dessous de la cité de Yi-tchang — la Juste Prospérité — où nous mouillons dans l'après-midi. Juste Prospérité s'étend au pied des Trois Abîmes ; c'est le point où le voyageur moderne doit changer de bateau pour remonter le fleuve supérieur dans des vapeurs spécialement construits. La mécanique n'est pas mon fort, mais je sais que ces navires sont très puissants et qu'ils sont pourvus de trois gouvernails en cas de besoin. Je sais aussi que s'avancer à la vapeur par les gorges du Yangtse n'est pas un jeu d'enfant, mais une entreprise difficile.

Avant notre départ pour le Haut-Fleuve nous avons profité d'une belle journée pour visiter la fameuse *trace* dont M. le Cultivateur-des-Bambous nous avait parlé.

L'entrée de la cave des Trois Errants est assez étroite pour ne permettre qu'à une seule personne d'y passer à la fois. A l'intérieur, des stalactites et des stalagmites s'étendent comme un champ de bambous. C'était une après-midi délicieuse, l'eau du vallon était claire et pure, les versants d'un vert jade et la grotte elle-même saisissante. Puis nous franchîmes la colline. Le soleil était assez bas pour embraser l'horizon et comme nous étions en observation un point minuscule apparut dans ce vaste vestibule qui donne entrée vers l'ouest, le *Mei Jen* (c'est-à-dire le « Beauté et Bienveillance ») bateau qui descendait le fleuve, glissa devant nos yeux. Le temps que nous mîmes à atteindre le bas de la colline, il avait franchi la distance dans la gorge et passa en pantelant, avec un terrible remous. Il était inutile d'adjurer notre batelier comme nous le fîmes, de *Siào sin, siao sin* (Petit cœur, petit cœur), expression chinoise pour : attention ! attention !

C'est le lendemain que nous partîmes sur ce même bateau à quatre heures et demie du matin. Si l'on a des doutes sur la difficulté de la navigation dans le cours supérieur du Fleuve de Sable d'Or, un coup d'œil sur la physionomie des personnes se tenant sur la passerelle les écartera à jamais. La masse énorme du capitaine en remplissait le centre : à un bout le second, mince et grave — c'est son premier voyage — à bâbord le pilote avec un visage couleur d'ivoire Ming, impassible, immobile. Il ne bougeait que pour donner, de l'index droit, les directions nécessaires. Au fond, trois hommes de barre. Personne ne parlait. Les seuls bruits étaient ceux de l'eau impétueuse, vertigineuse, tourbillonnante ; des machines haletantes ; l'appel bref de la cloche de la chambre des machines répondant au signal de l'index noir du pilote.

Et nous remontons, remontons à travers l'abîme de Yi-tchang. La lumière se fait moins farouche, les couches de brouillard s'élèvent, s'abaissent, remontent et glissent derrière les pics ; à travers la Grande-Porte nous continuons à remonter, soufflant et haletant, jusqu'au moment où le Bœuf Jaune se dresse au-dessus de nous, et voici le poète qui parle :

Trois aubes éclairent le Bœuf Jaune.
Trois crépuscules — et nous avançons si lentement.
Trois aubes et puis trois crépuscules encore
Et nous ne voyons pas que nos cheveux sont blancs comme soie grège.

Ainsi s'exprimait, il y a douze siècles, le poète Li T'ai-po, et même de nos jours l'avance n'est pas rapide.

Vous avez tous vu, en France, un homme, deux hommes, ou un homme et une femme tirer leur péniche qui glisse lentement sur la nappe unie du canal. Mais représentez-vous un fleuve dont le courant est bien plus rapide que celui du Rhône : torrentiel. Ce ne sera plus deux ou trois hommes, mais des équipes de vingt, trente, cent hommes tirant sur le câble, courbés vers la terre au point qu'ils la touchent de leurs mains, tirant de toute la force de leurs muscles, de tout le poids de leur corps. Un navire qui peut faire quatorze kilomètres à l'heure est parfois arrêté, tout haletant, par le courant ; parfois même il recule et doit s'amarrer à la rive par un câble de fils de fer, comme pour reprendre haleine avant de faire un nouvel effort.

Bientôt nous atteignons les deux Rocs de la Corne du Cerf, Haut et Bas. Tou Fou écrivit :

En passant les Rocs des Cornes du Cerf,
Certes nous passions par un grand danger ;
En traversant la Tête-du-Loup, c'était
Comme si nous marchions sur ses fanons.
Et comment ne pas changer de couleur
En traversant les mauvais rapides?
Car dormir sur son oreiller
Montrerait trop de confiance,
Se regardant comme quelqu'un
De peu d'importance.
Les recueils de poèmes, les livres d'histoire
Sens dessus dessous, jetés en désordre,
Des objets renfermés en sac
La moitié mouillée, ou bien écrasée.
Glissant sur le précipice de la vie,
Nous regardions en bas, inquiets, étourdis,
Pouvant à tout moment tomber en grand danger.

La rivière se rétrécit encore; les collines, dans leur beauté, toutes fraîches, sortant du bain des pluies, se rapprochent de nous ; les cascades formées par des pluies torrentielles font un effet extraordinaire : chacune d'elles coulant à plein, avec des couleurs plus étonnantes qu'aisées à décrire. Rouge profond et rouge pâle ; cuivre foncé et cuivre clair ; jaune paille et or brillant ; torrents de joyaux tombant dans les rocs.

Et le passage se rétrécit, se rétrécit de plus en plus jusqu'à notre entrée

dans l'Abîme du Code Militaire et de la Lame-Précieuse, plus connue sous le nom de la sortie supérieure : Mi T'an. Citons le prosaïque journal, le *Pilote du Yangtse* : « La gorge est d'environ un mille et demi de longueur sur un quart de mille de largeur. De chaque côté sont des falaises verticales s'élevant de douze cents à quinze cents pieds au-dessus du fleuve, mais à trois mille plus loin du rivage. »

Et maintenant les Trois Abîmes sont proches. Mais voici que nous rencontrons un autre vapeur dans ce passage horriblement étroit des Roches de Feu et Fumée. Pendant un moment d'anxiété le capitaine est debout, a main sur la corde du signal. Le pilote le supplie de faire... nous ignorons quoi, mais il demeura immobile le temps de prendre sa décision ; alors, deux jets de vapeur, immobilité complète de notre bateau pendant que l'autre vapeur nous dépasse rapidement.

C'est de ce passage qu'il est dit : le bruit de l'eau qui s'y rue s'entend à plusieurs *li*.

L'entrée de l'Abîme de la Sorcière, le premier des trois fameux, est sombre ; elle inspire une horreur sacrée. Il commence à pleuvoir à verse ; le sol est rouge rubis ; les arbres d'un bleu vert tropical, et le Grand Fleuve lnl-même garde sa teinte unique, exquise : d'un cuivre rose indescriptible, don des sables du Tibet.

L'Abîme tire son nom d'une ancienne, très ancienne légende dite par Song Yu, neveu de K'iu Yuan, environ trois cents ans avant notre ère.

« Jadis, commence la préface du poème descriptif, le prince Hiang de Tch'ou voyageait avec Song Yu se rendant à la Terrasse du Rêve Nuageux, en vue de la Haute-Berge. Au ciel, seulement quelques nuages ténus, et les pics rocheux s'élevaient tout près... quand soudain l'aspect changea ; à chaque moment il changeait et se transformait sans fin. Le prince questionna Yu : « Quel est ce brouillard léger ? » C'est, répondit Yu, le Nuage de l'Aube ainsi qu'on l'appelle. Et quel est, reprit le prince, ce Nuage de l'Aube ? Et Yu répondit : « Jadis, le premier roi Houai Wang, des Tch'ou, s'acheminait vers la Haute-Berge. Se sentant las, il s'étendit pour se reposer ; il faisait jour. Or dans un rêve il vit une femme qui dit : « L'Indigne qui vous parle est la Dame de la Montagne de la Sorcière ; c'est une passante sur la Haute-Berge. Apprenant que le prince voyage de ce côté, elle désire placer l'oreiller et la natte où l'on dort. » Aussi le roi l'aima-t-il tendrement. Comme elle était sur le point de partir et de le quitter, elle dit : « L'Indigne demeure sur le versant sud du Mont de la Sorcière ; de hautes collines qui regardent les quatre vents nous séparent ; nous ne pouvons nous rencontrer qu'au moyen des Nuages de l'Aube et des ondées du crépuscule. A chaque aube, donc, à chaque coucher du soleil, j'attendrai au pied de la Terrasse du Sud. » Or, à l'aube, au moment où le soleil dépassait l'horizon, on la vit passer comme elle l'avait dit ; aussi éleva-t-on un temple qui fut nommé le Nuage de l'Aube.

Le roi dit : « Et quand le Nuage de l'Aube s'élève d'abord, quelle est sa forme ? » Et Yu répondit : « Dès qu'il s'élève, sa vigueur est comme d'un pin,







En haut : « ...Une colline conique ; c'est là que naquit Tchao Kiun. » (p. 159.)
Au milieu : « C'est le rocher de l'Eau Tournoyante. » (p. 161.)
En bas : « Et me retournant pour contempler encore une fois cette vue fameuse... » (p. 163.)

droite, hautaine ; plus tard il s'approche et s'illumine brillamment tel qu'une belle femme qui lève la manche de sa robe pour s'abriter des rayons du soleil, contemplant au loin l'étendue, pensivement. Soudain la forme change, et dans un instant c'est comme un chariot avec ses quatre chevaux ; comme un étendard avec ses plis flottants ; rafraîchissant comme la brise, frais comme la pluie. Quand le vent cesse de souffler, que la pluie cesse de tomber, le nuage n'est plus là. »

Alors le roi dit : « Et nous est-il loisible de nous y rendre? » Et Yu répondit : « Ce lieu est haut et clair, du sommet on découvre une vaste étendue : la vue est large, embrassant tout. Au temps où vivaient les dix mille créatures, il communiquait avec le firmament. En regardant en bas on voit les eaux tournoyantes des affluents ; c'est beau, rare, solennel, on ne saurait estimer ou louer ce lieu suffisamment.»

Et le roi dit : « Essaie d'écrire sur ceci un *fu* pour Notre Personne Royale.» Et Yu acquiesça avec grande promptitude.

Sur la rive gauche du fleuve, les Douze Pics se lèvent presque droits de leurs bases. Comme le dit le poète Tou Fou, « les Falaises de la Sorcière s'entassent hautes, avec leurs profils irréguliers. » Leurs noms mêmes respirent la poésie et il est aisé de voir en imagination la Dame Fée, flottant près de leurs sommets. Et voici ces noms : Contemplant la Lueur Rouge sur les Nuages ; L'Ecran du Martin-Pêcheur vert ; Nuage d'Aube ; Pins sur le Mont à la Ronde Cime ; L'Assemblée des Immortels ; Où s'assemblent les Cigognes ; Le Pur Autel ; Montée et Ascension ; le Faisan des Nuages Montants ; Faisan d'Amour Volant ; Dragon Grimpant ; Printemps des Sages.

A l'entrée supérieure de la gorge de la Sorcière, est une colline conique de quinze cents pieds de haut, et dans le ravin supérieur est un lieu d'un intérêt passionnant et romanesque. C'est là que naquit Wang K'iang, connue de la postérité sous le nom de Tchao Kiun, la Brillante et Parfaite; elle vivait au premier siècle de notre ère. Fille de parents bien élevés, elle fut instruite dans les principes confuciens les plus stricts et, suivant le texte chinois : elle ne parlait pas haut, ne regardait pas au delà des portes ; même dans la maison la trace de ses pas ne suivait que le passage qui conduisait à la chambre de sa mère. Ses oreilles se fermaient aux sons qui eussent pu la troubler, aussi son cœur et son esprit étaient purs comme celui des Immortels. Son père la regardait comme un joyau précieux, et bien que de nombreux prétendants se présentassent, il refusa d'écouter leurs propositions et enfin, quand elle eut dix-sept ans, l'envoya à la capitale comme offrande à l'empereur Yuan, de la dynastie des Han.

En arrivant au palais, la jeune fille fut logée dans les chambres intérieures, au milieu des innombrables femmes du palais qui vivaient là dans l'attente constante d'être mandées par ordre en la présence de l'empereur. Comme le Fils du Ciel n'allait jamais dans ce quartier du palais, c'était la coutume d'établir un catalogue de ses habitantes et de soumettre à S. M. leurs portraits, forme de procédure qui entraînait une grande corruption des peintres

de la Cour. Les principes rigides de la fille du clan des Wang l'empêchaient de se soumettre à cette coutume du palais, et le portrait qui parut au catalogue déformait à tel point ses traits exquis qu'il n'éleva dans le cœur impérial aucun désir.

Cinq ou six tristes années s'écoulèrent et la jeune fille demeura enfermée dans l'appartement des femmes, quand un jour, le chef d'une tribu demanda qu'on lui envoyât pour en faire sa reine une des dames de Yuan Ti. On consulta le catalogue et l'on décida d'envoyer la fille de Wang, comme celle des femmes du palais qui possédait le moins de charmes. Elle reçut donc l'ordre de se préparer pour un voyage vers les déserts où elle règnerait sur une tribu sauvage de l'Asie Centrale, perspective effrayante pour un être élevé dans la plus stricte retraite parmi des personnes de culture raffinée.

La coutume exigeait qu'au moment du départ elle parût devant le Fils du Ciel, d'abord pour remercier son impérial maître d'avoir eu la complaisance de penser à elle en s'occupant ainsi de son avenir ; et puis, pour être officiellement remise aux envoyés. L'audience se tenait dans une des salles du palais ; la cour était assemblée, les envoyés debout, prêts à partir quand la dame entra. A la vue de son extraordinaire beauté, tous furent frappés comme de la foudre ; l'empereur lui-même eut grand'peine à s'empêcher de s'élancer du Trône du Dragon pour lui parler. Mais il était trop tard, il n'y avait plus rien à faire. La plus belle de toutes les femmes du palais était donnée au Khan des Hiong Niu ; l'escorte qui devait la convoyer à travers la Passe de Jade attendait, et la jeune fille partit, le cœur brisé. La fureur et la consternation se répandirent à travers le palais ; un chameau chargé d'or fut envoyé à sa poursuite, mais rien ne put changer le sort de la jeune fille. L'ambassadeur des Hiong Niu refusa une rançon pour sa personne et elle franchit la barrière de Jade pour gagner au delà les champs de Sable Jaune. La fille de Han, bannie, fut fidèle aux principes dans lesquels elle avait été élevée. Au lieu de se suicider, comme elle l'eût désiré, elle se soumit au pouvoir des Cinq Grands Personnages : le Ciel, la Terre, l'Empereur, son Maître et ses Parents, et remplit ses devoirs d'épouse du mieux qu'elle put, malgré le mal du pays qui la hantait sans cesse.

Les poètes et les peintres, en général, se rapportent à une version historique. Le poème de Li T'ai-po, « l'Honorable Dame Tchao », se trouve dans les *Fir Flower Tablets*, livre écrit par moi en collaboration avec Miss Amy Lowell. Celui de Tou Fou n'a pas été traduit jusqu'ici, que je sache. Le voici :

D'innombrables collines, mille et mille ravins
S'étendent jusqu'à la porte des genêts.
Là gisait le village où naquit et grandit
La Brillante Concubine.
De la Terrasse Violette elle alla, bien loin,
Jusqu'aux sables mouvants des noirs déserts du nord.
C'est seulement à la lueur jaune du couchant
Que la terre de sa tombe garde sa couleur verte.

Le tableau peint avait empêché que l'on reconnût
Ce visage frais comme brise de printemps.
En vain attendrait-on l'apparition
Des ornements de jade de la ceinture
De son fantôme revenant ici,
Cliquetant dans la nuit éclairée par la lune ;
Depuis mille ans le *pi-pa* a fait résonner les airs barbares.
On entend clairement au son des phrases
L'amer ressentiment et le dégoût de Tchao Kiun.

Quand elle eut atteint le lieu de son séjour chez les barbares (ils étaient bien nommés), Tchao Kiun écrivit à l'Empereur un message pathétique. Il est trop long pour être cité ; elle y proteste de sa loyauté et prie le souverain de prendre soin de sa famille.

C'est ce qu'il fit. Quand il découvrit la perfidie de Mao Yen-tcheou, il condamna le peintre à mort et confisqua sa fortune au profit de la famille de Tchao Kiun. Espérons qu'ils vécurent très à leur aise, car le prix dont leur fille avait payé leur fortune fut effrayant.

Après la mort de son mari elle posa à l'héritier présomptif la question suivante : « Voulez-vous suivre la coutume de Han, qui est celle de Chine, ou bien la coutume de Hou, celle des tribus barbares? Et il répondit : « Celle de Hou. » Là-dessus elle prit du poison et mourut. Cette terrible coutume décrétait que le successeur du Khan devait épouser la veuve de son père.

Le cours du fleuve à la gorge de Kiu T'ang, ou Abîme de la Berge Effrayante, est d'un dramatique intense. Il est difficile d'en parler en quelques mots. Aussi, nombreux doivent être à la visiter les esprits de ceux qui ont franchi le seuil du Grand Au-delà. De sa hauteur les gibbons crient, et comme on le sait, si l'on entend leur cri trois fois, les larmes des hommes coulent.

Cet abîme n'a que quatre milles de longueur ; mais ses falaises se dressent verticalement de sept cent pieds sur chaque rive et il forme un danger envoyé du Ciel pour la protection du Sseu-tchouan. Son nom, bien justifié, est Barrière d'Eau. En temps de danger, on tendait une chaîne à travers le fleuve et on l'attachait solidement : les colonnes de fer qui la soutiennent se voient encore. J'ai même entendu dire que la chaîne elle-même se trouve dans une cave au-dessous de la Cité de l'Empereur Blanc qui se dressait sur le promontoire en face de l'échelle du Mong Leang.

Cette cité fut construite par le redoutable empereur Kong-Souen Tcheou qui, en l'an 25 de notre ère, arracha le Sseu-tchouan à l'Empereur Kouang Wou des Han et y fonda un royaume. Au cours de la construction, un dragon blanc lui apparut, dit-on, sortant d'un puits : aussi le blanc fut-il la couleur du Souverain qui donna son nom à la cité.

En plus de la chaîne, protection humaine, est un roc remarquable, protection céleste, placé là en sentinelle.

C'est le Yen Yu T'ouei, le Rocher de l'Eau Tournoyante, appelé on ne

sait pourquoi, par les Européens, la Queue d'Oie; aux basses eaux, il s'élève au-dessus du lit du fleuve à quatre-vingt-seize pieds — du moins c'est le chiffre donné par le *Pilote du Yangtse* ; les poètes disent deux cents. Au maximum des hautes eaux il est souvent couvert, aussi le Magistrat du District interdit le passage aux jonques. Les poètes en parlent constamment. Les bateliers disent : « Quand le Yen Yu ressemble à une jument, on ne peut descendre le Kiu T'ang ; mais s'il est comme un éléphant, on ne peut le remonter. »

C'est pour moi une cause d'incessants regrets que de n'avoir pas entendu un cri, un seul cri du gibbon — encore moins trois, mais je crois que ces créatures existent encore.

Nous ne mouillâmes qu'après cinq heures à K'ouei-tcheou (Ville du Monstre à une jambe), à la bouche supérieure des Trois Abîmes. C'est le lieu où se rencontraient les États de Tcheou et de Wou pendant la courte mais attachante période des Trois Royaumes ; on le mentionne souvent sous le nom de Ville-Barrière. Des bateaux à queue de poisson s'alignent le long de la rive où le fleuve est très profond et la porte du sud s'élevait comme une tour au-dessus de la berge.

Le guide avait signalé plusieurs anciennes « traces » à K'ouei-tcheou, parmi lesquelles la Salle des Dix Hommes Dignes qui contenait, disait-on, des peintures Song, portraits supposés des dix hommes fameux. Nous nous hâtâmes de gagner le rivage à la recherche d'une trace aussi importante. La population toute entière y prenait un grand intérêt, mais leurs connaissances relatives à l'existence de la salle des peintures étaient de nature très vague. Nous suivîmes néanmoins un guide qui s'offrit à nous conduire, en remontant tout droit la rue de la Dent de Lune, et nous nous arrêtâmes devant un édifice vraiment charmant. Ce n'était rien moins que la Salle Ancestrale du Clan Tcheou. Un des fils de la maison, homme courtois d'une quarantaine d'années, vint jusqu'au seuil et nous parla : « Vous désirez voir la Salle des Dix Hommes Dignes, le Che Hien T'ang? Je ne la connais pas. Je suis un homme bien jeune et mon père ne m'en a point parlé. »

Les rues de K'ouei-tcheou sont étroites et sombres, mais nous eûmes des aperçus enchanteurs dans des intérieurs charmants tandis que, retournant au bateau, nous descendions la colline en glissant sur le pavage de pierre. La mosaïque brisée en faïence bleue et blanche est employée largement et avec un très joli effet sur les façades. En haut de la ville est une large tablette de pierre grise qui indique la limite atteinte par l'eau lors de la terrible inondation de 1870. Il est impossible d'évaluer à combien de pieds s'éleva le fleuve au-dessus du niveau moyen ; mais ce fut une longue et rapide descente, de la tablette jusqu'à la petite nacelle qui nous emporta au fil du courant jusqu'à notre brave navire *Beauté et Bienveillance.*

Non loin de la Cité du Soleil nuageux nous atteignîmes le nouveau Rapide du Dragon qui n'existe que depuis 1896, quand, après quarante jours d'une pluie incessante, un glissement de terrain se produisit sur la

rive gauche du fleuve. En la saison où nous sommes le Dragon est comparativement sans danger, mais à l'eau basse il est étonnamment furieux et des pilotes spéciaux aident les bateaux à suivre son cours fantaisiste.

Nous avons bien de la chance, certes ; car, en général, les vapeurs ne s'arrêtent qu'une heure à Wan Hien (le district des Dix Mille), puis poussent jusqu'à Fou-tcheou où ils jettent l'ancre pour la nuit. Mais le capitaine du *Beauté et Bienveillance* a des ordres pour rester à Wan Hien jusqu'à demain au jour, aussi avons-nous pu voir une ou deux des anciennes «traces».

Wan Hien est placé dans une situation charmante sur les deux bords d'une petite rivière qui est presque sèche à l'eau basse — au dire du *Pilote du Yangtse* ; pour le moment elle coule rapidement. Au travers, le pont fameux des Dix Mille Préfectures élève son arche unique en une ligne de parfaite harmonie, et au-dessous de cette belle œuvre humaine la Nature a placé un pont naturel : c'est une large pierre plate connue sous le nom de T'ien-tcheng Kiao (pont produit par le Ciel) sous lequel l'eau précipite son cours.

Le district des Dix Mille est intimement lié avec le grand poète Li T'ai-po, qui y étudia dans sa jeunesse et dont le souvenir est encore vivant. Le précipice où il passa tant de temps à lire, écrire et jouer aux échecs, domine de haut la ville. Nous parvînmes avec effort jusqu'au sommet. Le boy nº 2 fit ce soir-là cette remarque qui prouvait sa patience : « Nous avons gravi quatre mille marches. » Je ne doutai pas de sa parole. Mais on lit dans un guide chinois :

« Le précipice du T'ai-po est situé à cinq *li* à l'ouest de Wan Hien sur la colline de l'ouest. Li T'ai-po étudia ici, aussi le lieu a-t-il reçu son nom. Depuis l'époque de Song, les fonctionnaires qui ont été nommés ici ont réparé et embelli ce lieu. En l'honneur du poète, on a aménagé à mi-pente un bassin carré où l'on a fait passer un ruisseau de la montagne. La vue dont on y jouit est la plus belle de la préfecture. »

C'est vrai. Dans une niche profonde creusée dans les falaises qui dominent Wan Hien, se dresse le poète en effigie, fraîchement doré, regardant avec un sourire bizarre la courbe du fleuve aux ondes cuivrées. De chaque côté un serviteur debout, prêt à lui servir du vin ; un jeune homme tient un flacon, l'autre une coupe. On se représente très bien Li T'ai-po lui-même réfléchissant à ses propres vers :

« Seuls ceux qui s'y livrent
Comprennent les joies du vin,
Je ne les proclamerai point
Aux personnes sobres. »

Et me retournant pour admirer encore une fois cette vue fameuse et bien digne du grand poète chinois qui la contempla si longtemps lui aussi, il me revenait à la mémoire ce poème de lui :

« Réponse à un Rustre rencontré dans les montagnes » (traduction française par Maurice Thiéry).

Il demande pourquoi je viens percher là-bas,
Dans la colline calme et verte, aux tons de jade.
Je souris simplement et je ne réponds pas.
Mon cœur fleurit heureux, sans bruit et sans parade.
Les pêchers font neiger leurs fleurs, profusément,
Couvrant d'un blanc tapis la surface de l'onde.
Et c'est une autre terre, un autre firmament ;
Ce n'est plus ce que l'homme appelle, ailleurs, « le monde ».

FLORENCE AYSCOUGH (1).

(1) Je tiens à remercier ici M. Henri Bosc qui m'a précieusement aidée dans la traduction d'anglais en français que nous avons faite de cet article. — F. A.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A.O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

785. — *L'Art égyptien, l'Art assyrien, l'Art perse* par Henry MARTIN. 54 illust. — Br. 9 frs, rel. 13 frs. — R. Ducher.

Cet ouvrage, ainsi que *L'Art japonais*, nous est parvenu alors que le compte rendu de *L'Art indien et l'Art chinois*, autre volume de la même série, était déjà sous presse (voir plus bas). Les réserves que nous pourrions faire s'appliqueraient ici comme là à l'extrême brièveté du texte ; en somme c'est plutôt un petit traité de vulgarisation sur l'art égyptien, assyrien, etc., qu'un essai de caractériser les styles. Même la règle si connue de l'alignement des têtes (à un niveau uniforme que le personnage soit assis ou debout) n'a pas trouvé la place d'une mention. Le caractère élémentaire de ces petits livres nous paraît rendre d'autant plus condamnable l'expression d'opinions hypothétiques (p. 8 : « l'art égyptien a pris naissance spontanément ») ou désuètes (p. 63 : « Lorsque le grand souffle de la Grèce sera venu épurer, ennoblir et vivifier ce qu'il y a d'encore un peu primitif dans l'art égyptien, ce sera le règne du beau absolu, qui est l'apanage de l'art grec »). Cette dernière phrase implique même une confusion déplorable entre l'essence de l'art et ses moyens d'expression ; ceux-ci vont toujours en s'élargissant, et l'art se transforme mais ne progresse pas, car ce qu'il gagne d'un côté, il le perd de l'autre. Ses chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les pays sont au même rang, et ne se laissent pas comparer entre eux. Ces vérités premières ne seraient pas déplacées dans les petits manuels de M. H. Martin.

783. — Eveline BUSTROS. *La Main d'Allah*, roman, préface de Jérôme et Jean THARAUD. Un vol. 9 fr. 60. — Bossard, 1926.

Un roman historique est rarement satisfaisant. Celui-ci a été déclaré bon par des juges plus compétents que nous. Il se passe en Syrie et en Iraq vers l'an 50 de l'Hégire ; farci de jolies images et de science archéologique, il plaira particulièrement aux personnes qui connaissent le Proche-Orient. Il semble que ce soit le premier roman de l'auteur ; il est plein de promesses. Ses défauts sont un peu de confusion — le lecteur non averti s'y reconnaît mal — un certain manque de relief des personnages, et quelque monotonie dans la couleur et le scintillement. La ponctuation fantaisiste gêne la lecture.

784. — R. P. HUC. *Souvenirs d'un voyage, etc.* — II. *Dans le Thibet.* Un vol. avec carte et portrait, 12 fr. — Plon.

Voici la deuxième partie, la plus impatiemment attendue peut-être, de la réimpression de ces voyages célèbres. Elle contient notamment le récit d'un séjour au monastère de Kounboum où les missionnaires virent le fameux arbre miraculeux dont chaque feuille porte des caractères (selon d'autres auteurs, une image du Bouddha) et aussi les « fleurs » annuelles, statuettes en beurre colorié dont le P. Huc fait un chaleureux éloge. Après un voyage affreux au cœur de l'hiver ils parvinrent à Lhassa, y restèrent environ deux mois, et ne semblèrent pas

se douter que, pendant quatre-vingts ans au moins, bien peu d'Européens auraient le même privilège. Les deux Lazaristes ne faisaient pas un voyage d'étude, mais leur souci de pittoresque et d'impartialité est manifeste. Il y a d'ailleurs beaucoup de petites erreurs de détail, comme lorsqu'ils entendent *Bouddha-la* au lieu de *Potala*. Il est un peu regrettable qu'on n'ait pas profité de cette réédition pour noter en bas de page ce qui est confirmé par d'autres voyageurs et ce qui doit être rectifié.

La préface de M. d'Ardenne de Tizac* est particulièrement intéressante. Comme la plupart des missionnaires, les RR. PP. Huc et Gabet se préoccupaient peu de connaître les religions qu'ils voulaient combattre : sans quoi ils auraient prévu que le difficile serait d'obtenir, non pas l'adoption des mythes et préceptes chrétiens, mais bien l'abjuration du bouddhisme.

Tout en gardant la réserve qui sied à un prêtre, le P. Huc est, comme la plupart des autres voyageurs, très élogieux pour le caractère et l'intelligence des Tibétains. Cela rappelle ce qu'on disait des Japonais avant 1867. Une race si bien douée et si bien aguerrie par la nature pourrait bien, un beau jour, étonner le monde.

782. — *L'Art indien et l'Art chinois* par Henry Martin. Un vol. 16 × 23 cm., 44 ill. ; br. 9 fr., rel. 14 fr. — R. Ducher, 3, rue des Poitevins (6e).

Ce volume, lisons-nous, est le douzième de *La Grammaire des Styles* « collection de précis sur l'histoire de l'art ; la juxtaposition de l'illustration et du texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des styles et d'en suivre l'évolution ». Les moins initiés ne seront-ils pas choqués autant que nous de voir des sujets si vastes traités en 64 pages de gros caractères, moins de 30 peut-être si l'on tient compte des excellentes reproductions ? Une telle compression implique beaucoup d'omissions importantes, beaucoup de simplifications qui entraînent les inexactitudes. Ainsi l'art indien est traité en quatre chapitres : 1o caractères généraux ; 2o architecture ; 3o sculpture ; 4o *l'art indochinois*. Nous-mêmes qui rattachons volontiers l'art khmer à l'art hindou protestons cette fois contre une telle subordination. Pas un mot de la peinture ni des arts appliqués, bronzes, tissus, etc., qui ont pourtant leur style. Autre exemple : le début du chapitre V : « Les origines de l'art chinois sont encore peu connues, mais on est généralement d'accord pour le faire commencer au IIIe siècle avant J.-C. ». Quatorze pages plus loin, heureusement, les bronzes Tcheou ne sont pas oubliés. Voici un dernier exemple d'une autre sorte : « A l'iconographie bouddhique appartient la Trinité (Bouddha passé, Bouddha présent, Bouddha futur) qui est le plus souvent placée sur un trône au fond des temples... » On cite en effet des triades ainsi composées (Dîpankara, Çâkya-muni, Maitreya) mais elles sont fort rares ; celles qu'on voit à chaque instant dans l'art chinois (et japonais) représentent, comme on sait, Amitâbha entre deux bodhisattvas, et beaucoup plus rarement, Çâkya-muni entre deux disciples.

Une fois données les notions accessoires indispensables sur les religions, etc..., il ne reste guère de place pour traiter du sujet proprement dit, des styles de l'art indien et chinois. « L'originalité, la variété, le mysticisme sont les trois caractères généraux de l'art indien. Il ne faut lui demander ni l'ordre, ni la clarté. » Voilà qui s'appliquerait aussi bien, sinon mieux, à l'art gothique.

Mais il est facile de critiquer les défauts inhérents à ce genre d'ouvrage. L'auteur a exécuté un tour de force ; il n'a rien oublié de très important, et il y a même des choses très bien vues, par exemple la ressemblance du palais de Gwalior (XVe s.) avec ceux de l'époque Maurya (bas-reliefs de Sânchî). Espérons que ce petit livre inspirera à ses lecteurs le désir de pousser plus loin l'étude du sujet, et qu'ils ne l'emploieront pas comme un simple magasin d'accessoires propres à donner de la couleur locale à des illustrations, des décors de théâtre, ou des scénarios de cinéma.

L'Instruction féminine en Chine (après la Révolution de 1911) par Lin Pao-tchin. — Un vol. in-8o, 30 frs. — Geuthner, 1926.

En Chine, l'Enseignement public féminin remonte à peine à une trentaine d'années.

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, en effet, les jeunes Chinoises étaient instruites chez leurs parents, et tenues en dehors

du mouvement intellectuel. En 1898, pour répondre à un besoin général de modernisation, le ministre Li Hong Tchang organisa officiellement l'Instruction féminine. Les débuts en étaient modestes : le programme ne dépassait point l'enseignement primaire élémentaire, et plus tard l'enseignement primaire supérieur. Mais en 1912, à la suite de la Révolution qui substitua le régime républicain au gouvernement impérial, les différents ordres d'enseignement furent réorganisés sur des bases égalitaires, et tous devinrent accessibles aux jeunes filles. Dans les milieux où la création d'Etablissements spéciaux n'était pas encore possible, elles furent autorisées à fréquenter les Collèges de garçons et les Universités masculines. Enfin, à partir de la deuxième Révolution, ou plutôt de « la Renaissance du 4 mai 1919 » qui la suivit, soutenu par des forces nouvelles, l'Enseignement féminin ne cessa de grandir.

Aujourd'hui, avec leurs Ecoles primaires où le principe de la gratuité et l'obligation prévaut de plus en plus, leurs Etablissements professionnels, leurs Lycées, leurs Ecoles normales ou supérieures, leur Université nationale à Pékin, leurs programmes embrassant les mathématiques, les sciences physiques et naturelles, les langues, la littérature, la géographie, l'histoire, la morale, l'économie politique, la puériculture, la pédagogie, le jardinage, le dessin, la couture, la gymnastique, et leurs emplois du temps comportant dans les Lycées 32 à 34 heures de classe hebdomadaires, les jeunes Chinoises n'ont rien à envier à leurs sœurs d'Europe. A certains égards, elles sont même en avance sur beaucoup d'Européennes, puisque la Chine n'a reculé ni devant la co éducation et l'identité des programmes des Enseignements féminin et masculin, ni devant les organisations autonomes d'élèves et d'étudiantes collaborant à la discipline.

Cependant l'Instruction ne se laisse pas juger entièrement par les statistiques et les programmes. Quel esprit l'anime? Dans quelle mesure et avec quelles méthodes les plans d'études sont-ils appliqués? Parlant du Congrès d'éducation tenu à Canton en 1921, M. Lin relève les principes qui y furent adoptés : « Développer les facultés de l'esprit et donner l'instruction civique... Développer l'instruction de la jeunesse afin de lui permettre de bien connaître ses droits et ses devoirs, puis de faire librement son choix... » etc. L'auteur s'en réfère toujours aux documents officiels. Mais quiconque a l'expérience de l'enseignement sait qu'entre les décrets ou « directives » et leur application, s'étend la distance de la coupe aux lèvres, et davantage encore ! Il y a plus. Quand il s'agit d'un pays de vieille civilisation orientale, comme la Chine, le fait de se mettre hâtivement au rythme de la vie moderne, d'emprunter de toutes pièces aux Occidentaux leur armature universitaire, doit avoir des répercussions profondes. Quel effet l'esprit nouveau, qui tend à une modernisation plus rapide et plus intense dans tout le domaine intellectuel », et à « une liberté de pensée et d'action de plus en plus grande », a-t-il sur les Chinoises dont hier encore « les parents s'opposaient en principe à ce que les jeunes filles sortent pour aller à l'École ? » Que deviennent les centaines d'élèves et d'étudiantes qui, leurs études terminées, partent tous les ans des Universités ou des Collèges? En quoi les notions relatives à la vie domestique, et particulièrement au mariage, sont-elles modifiées par l'enseignement actuel? Sur tous ces points, comme sur beaucoup d'autres, on aurait souhaité quelques suggestions...

M. DUGARD.

781. — *La Chine et le Monde*, étude des questions politiques, diplomatiques, économiques, juridiques et sociales, publiée avec la collaboration des Anciens élèves et Elèves chinois de l'Ecole libre des Sciences politiques de Paris. Tome II. Un vol. 288 pp., 10 fr. — Presses Universitaires, 49, boulevard Saint-Michel.

Saluons ce recueil de plaidoyers en faveur de la Chine, dont nous regrettons de ne pas connaître le tome I. Ils méritent tous les éloges par leur dignité, leur pondération et leur rédaction en bon français. Ce volume auquel les incidents du Fleuve Bleu prêtent une triste actualité est comme une réponse au livre de M. d'Auxion de Ruffé dont nous parlions dans notre dernier numéro. L'un et l'autre seraient encore plus éloquents s'ils n'invoquaient que des arguments de première force. Il est absurde par exemple de penser que les Chinois devraient nous être reconnaissants des boulevards de Shanghaï (*Chine et Chinois d'aujourd'hui, passim*) ; mais qui

voudra considérer comme un crime de l'Europe l'occupation vers 1885 de « deux belles colonies chinoises », l'Indochine et la Birmanie (*La Chine et le Monde*, p. 47) ? Nous pouvons assurer nos amis Chinois qu'il n'est pas un Européen cultivé qui ne rougisse du pillage de Pékin d'il y a vingt-cinq ans ; pourtant ni notre indignation ni la leur n'aidera leur grand pays à sortir de sa triste situation. Il importe de chercher sans phrases un plan d'action et des solutions pratiques pour l'avenir. Le profane ne peut s'empêcher de penser que si la Chine commençait par se débarrasser des mauvais Chinois, elle serait déjà mieux placée pour tenir tête aux mauvais étrangers.

Parmi les collaborateurs de ce volume, nous trouvons les noms connus de S. E. M. Tcheng Loh, de S. E. M. Wang King-ky; du Dr Scie Ton Fa, et autres. Signalons les articles de M. Ouang Hang sur les causes du mouvement Boxer ; de M. Raymond Y.-C. Ouang sur les événements de Shanghaï ; de M. Sao Fong-wou sur la vie politique et sociale du peuple chinois ; enfin quelques pages généreuses de M. Siguret sur la politique française en Chine.

Dr. A. F. LEGENDRE, Anc. Dir. de l'Ec Imp. de Médecine de Tchentou, Explorateur chargé de missions. *La Civilisation Chinoise Moderne*. 4 grav. — Un vol. in-8º 300 pp. 24 frs. — Payot 1926.

Ce volume riche en renseignements de première main contient trois parties. La plus longue est consacrée à une étude du peuple chinois actuel au point de vue de la civilisation, des mœurs, etc. L'auteur du *Tour d'Horizon mondial* raconte avec beaucoup de verve ce qu'il a observé particulièrement dans le Sseu-tchouan. Sous sa plume intelligente, cette monographie prend une portée très générale ; ainsi sa description de Tchen-tou-fou concorde exactement avec celle que M. Sirén, par exemple, nous donnait récemment de Si-ngan-fou ; il a d'ailleurs soin d'indiquer chemin faisant ce qui dans ses observations ne s'appliquerait pas à la Chine côtière, en contact avec l'étranger.

Une deuxième partie est consacrée à l'étude ethnique du peuple chinois. L'auteur soutient la thèse assez paradoxale que la race jaune n'aurait jamais existé qu'à l'état de noyau très faible, toujours complètement dominé par les races venues de l'Ouest et du Nord, et que les Chinois seraient issus d'un mélange de races blanches, peut-être sémitiques, avec des races négroïdes.

Enfin dans une « annexe » il étudie brièvement le nouveau péril jaune, autrement dit la menace bolchévique.

L'auteur aime les Chinois, s'il les admire peu, et son livre échappe au défaut ordinaire de ce genre d'ouvrages (la paille et la poutre). Il est fort intéressant de voir une fois les « lettrés » de la Chine jugés par un *homme de science*, car ce sont ordinairement des « lettrés » occidentaux qui nous parlent d'eux.

Quant au relèvement de ce malheureux pays, le Dr Legendre est fort pessimiste. Le salut de la Chine ne peut venir que des Européens, et elle manifeste justement le désir de les chasser. Avant d'exploiter elle-même ses ressources industrielles et minérales, il faut qu'elle se mette à l'abri de la famine par le reboisement, l'élevage, etc. Elle n'en prend pas le chemin.

786. — *L'Art japonais*, par Henry MARTIN, 56 illustr. — Br. 9 frs, rel. 13 frs. — R. Ducher.

Il est un peu surprenant que l'auteur ait cru devoir étudier l'art chinois dans le même volume que l'art hindou au lieu de joindre l'art japonais à l'art chinois. Il répond en somme aux préoccupations d'un public peu cultivé bien plus qu'il ne cherche à corriger ses idées. À titre d'initiation tout à fait élémentaire, ce petit livre pourra rendre de grands services. On regrettera qu'il ne soit pas fait mention ici du Zen, cette floraison particulière du bouddhisme, d'origine chinoise d'ailleurs, qui seule explique ce qu'on entend vulgairement par le style japonais, avec son goût de la variété, de l'asymétrie, de la belle matière, surtout du symbole au sens propre du mot ; c'est le Zen, et la « cérémonie du thé » qui en est issue, qui ont développé chez les Japonais l'art de faire tenir dans l'esquisse la plus sommaire, dans l'objet le plus humble, un reflet de la nature entière dans toute sa majesté.

PÉRIODIQUES

Rûpam, An Illustrated Quarterly Journal of Oriental Art, chiefly Indian. — Le

nº 7 roupies ; abt. 26 rs. — 6, Old Post Office St. Calcutta.

Le numéro de janvier 1926 de l'admirable périodique créé en 1920 par M. O. C. Gangoly est entièrement consacré à l'art ancien. Le morceau de résistance est une étude sur *Agastya, rishi* et prédicateur çivaïste dont M. Gangoly a pu réunir une vingtaine de figurations en pierre et en bronze d'origines très diverses, présentait constamment les mêmes traits iconographiques d'une barbe pointue et d'un gros ventre. Plus on identifie de types iconographiques (et architecturaux), plus l'art hindou et ses dérivés apparaissent ordonnés et lisibles, et l'archéologue ne comprend plus qu'on les accuse de confusion et de déréglement. — *L'art de Kiyonaga* par W. G. Blaikie Murdoch, contient quelques faits biographiques (8 reprod.). — Le peintre Syed Mohamed nous raconte la tragique histoire de *Zaïb-un-Nessa*, fille d'Aurangzeb (2 reprod.) — Quelques notes sur le *Mithuna* par Tarapada Bhattacharya laissent ouverte la question de ces représentations érotiques communes dans les temples de l'Inde. Mais n'est-ce pas compliquer les choses à l'européenne que d'en chercher une explication savante? « Nihil humani alienum puto » pourrait être la belle devise de l'art hindou, et même de la religion hindoue.

Le fascicule se termine par une douzaine de pages de comptes rendus rédigés avec compétence. On voit que *Rûpam* est un organe absolument indispensable aux historiens et amateurs de l'art oriental. Son prix assez élevé est justifié par une présentation excellente ; le texte anglais est imprimé en caractères gras sur un papier (indien?) exquis de nuance et de matière.

OOO. — *Extrême-Asie*, rev. mens. ill. Abt 20 piastres. — 206, rue Mac-Mahon, Saïgon.

Cette revue dont nous avons signalé la fondation il y a plus de deux ans, a fait des progrès considérables sous tous les rapports. La publicité toujours abondante et parfois amusante est maintenant reléguée à sa place ; le corps de la revue, texte et illustrations, est aujourd'hui imprimé en noir sur papier de bonne qualité. Elle a publié un grand nombre d'articles sérieux et intéressants, ainsi que des romans et nouvelles qui se lisent avec plaisir. Dans son numéro de mai 1926 elle nous annonce sa fusion avec l'excellente *Revue Indochinoise* dont la haute tenue était partout admirée, sous un aspect extérieur un peu austère. Cette union de complémentaires nous fait bien augurer de l'avenir d'*Extrême-Asie*. Les similigravures empâtées, machurées et confuses, laissent toujours beaucoup à désirer, mais il est peut-être difficile d'obtenir de meilleurs clichés en Orient. Nous ne doutons pas que la direction d'*Extrême-Asie* ne réalise encore des améliorations : en tous cas, c'est dès maintenant une revue à garder et à relire.

Indian Art and Letters, II, 1.

Contient la conférence de M. Pelliot* à l'India Society (18 nov. 1925) sur les *Influences indiennes dans l'art chinois de Touen-houang* et la « discussion » qui suivit, où Sir Louis Dane raconta qu'en creusant un canal on s'aperçut que le dur schiste noir (*hard black shale*) dont sont faites beaucoup de petites sculptures gandhâriennes se ramollit dans l'eau et devient une matière parfaitement facile à modeler.

Asia. — Le nº 35 cents ; abt. 5 dollars. — 461 Eighth Avenue, New-York.

Juillet 1926 : *Chang and Feng and Wu*, par A. L. Strong, un article très clair sur la situation politique en Chine ; *The Doom-fraught Sahara* par Angus Buchanan ; *Lhasa* par Mme A. David-Neel, etc., etc.

Octobre : *Guests of Allah* par Elsie Weil (magnifiques photographies de la Mecque) ; *Head-Hunting in Assam* par J. P. Mills ; *Doctoring on the Afghan Frontier* par Alice M. Pennell ; etc. Les abondantes illustrations sont d'une beauté et d'un intérêt extraordinaires.

Nouvelle Série, n° 7. **BULLETIN** Octobre 1926.

DE

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

NOTES DU SECRÉTARIAT

La sixième Assemblée générale annuelle de l'A.F.A.O. a eu lieu le 19 juin. Le rapport moral, rédigé et lu par Mlle Merlange, devait être imprimé ici même comme les années passées ; un brusque changement dans les projets de vacances de notre Secrétaire nous a empêchés d'en recevoir la copie en temps voulu. Plutôt que d'essayer de le résumer, nous préférons attirer l'attention de nos membres sur quelques questions d'actualité.

Il importe d'abord de leur faire connaître la modification aux statuts votée par la dernière Assemblée. Les cotisations étaient restées au tarif de la fondation (avril 1920) ; il est notoire que les dépenses ont considérablement augmenté, qu'elles sont au moins doubles pour les frais d'impression par exemple, triples ou quadruples pour les affranchissements, etc. ; de plus l'A.F.A.O. a manifesté une activité assez supérieure à ce que pouvaient escompter ses fondateurs. L'augmentation de la cotisation est proportionnellement très légère, puisqu'elle est fixée désormais à TRENTE FRANCS pour les membres sociétaires. La catégorie des Adhérents contiendra comme par le passé les membres qui ont droit à des conditions de faveur (étudiants, professeurs, etc.) ; ils paieront quinze francs par an, soit la moitié de la cotisation normale. Rien n'est changé à la cotisation des Donateurs (500 frans par an), des Sociétaires à vie (un versement de 500 francs), des Bienfaiteurs, (100 francs par an).

Tous nos membres sont instamment priés de renouveler *spontanément* leur cotisation pour 1927 avant le 31 décembre 1926, le recouvrement étant très long et très onéreux.

Le Bureau a reçu avec beaucoup de regret la démission de Mlle Germaine Merlange qui était notre Secrétaire depuis trois ans (démission due, hâtons-nous de le dire, à des raisons privées entièrement heureuses pour elle).

Le travail du Secrétariat sera assumé conjointement par Mlle Bondonneau qui est depuis longtemps notre très dévouée et très compétente collaboratrice, et par Mlle Gardet. Rien de changé pour le moment aux heures d'ouverture du Secrétariat (mardi, jeudi, samedi 2 à 5). Un gros effort sera fait pour améliorer le classement de notre BIBLIOTHÈQUE DE PRÊT, afin qu'elle de-

vienne pour nos membres un centre d'attraction (en dehors du THÉ MENSUEL, dernier samedi à 5 heures), un prétexte à venir souvent au Musée Guimet et à se lier entre eux. Il ne faut pas que l'A.F.A.O. devienne, comme beaucoup d'Associations trop anciennes ou trop prospères, une froide administration dont les membres inconnus les uns des autres et du secrétariat, ne sont plus que des cotisants abstraits au lieu d'être des collaborateurs et des amis. La conséquence aurait une fâcheuse répercussion sur les réceptions d'étudiants orientaux, et ce qui est, ne l'oublions pas, l'essentiel de notre œuvre, se trouverait compromis.

Rappelons à nos membres qu'ils peuvent nous aider d'une infinité de façons. Nous en avions cité plusieurs dans notre *Bulletin* de juin 1923 ; choisissons au hasard :

1° Accueil et logement des étudiants orientaux dans des familles.

2° Placement de stagiaires orientaux dans l'industrie française, au pair ou rétribués.

3° Introductions auprès de relations en Orient.

4° Collaboration d'artistes orientaux à des fêtes parisiennes (Le clou de notre année fut l'admirable séance javanaise organisée par l'A.F.A.O. au Conservatoire avec *wayang* et *gamelang* authentiques).

5° Renseignements bibliographiques et autres (livres, articles, films, expositions sur l'Orient.)

6° Dons de livres sur l'Orient pour notre Bibliothèque de prêt.

7° Recrutement de membres nouveaux. Il faudrait pousser notre effort surtout du côté de la jeunesse, puisque c'est sa jeunesse que l'Orient nous envoie.

Nous souhaitons une union plus étroite entre l'A.F.A.O. et la *Revue des Arts Asiatiques*. Il faut que nos membres voient à notre bureau les derniers numéros de cette Revue et s'y abonnent (36 francs seulement pour les sociétaires) ; il faut que la *R. A. A.* toute entière (et non pas seulement ce modeste fascicule qui rien est qu'un tirage à part) devienne en quelque sorte l'organe de l'Association, qu'il représente notre groupement dans les milieux orientalistes de la province et de l'étranger. D'autre part nous nous efforcerons de donner à la partie « Bulletin » un caractère plus intime en y insérant les communications d'intérêt général pour nos membres, sans préjudice d'ailleurs des articles ou conférences d'orientalisme.

Nous avons fait des adieux à notre vice-président M. Sylvain Lévi qui est parti pour diriger la « Maison de France » à Tôkyô ; et à M. Victor Goloubev qui s'en retournait déjà à l'Ecole Française d'Extrême-Orient.

D'autre part nous avons la joie de retrouver parmi nous M. Marchal, conservateur des monuments d'Angkor, Mme et Mlle Marchal ; ainsi que notre fondatrice Mlle Suzanne Karpelès, conservateur de la Bibliothèque Royale du Cambodge.

La *Section de Strasbourg* de l'A.F.A.O. est toujours bien vivante, malgré la lenteur de son accroissement numérique. Voici les quatre conférences qu'elle a organisées cette année :

26 nov. 1925. *De la frontière indo-afghane au Turkestan* par M. Hackin.

17 déc. *Une Ambassade de Louis XIV au Siam* par M. R. Pradère-Niquet.

26 mars 1926. *Les Croisés et leurs monuments* par M. Enlart.

11 juin (avec l'Assemblée gén.) : *La Nationalité égyptienne jusqu'à l'Islam.*

Le séjour en France de Mme Shizu Hiraoka mérite une mention spéciale. Elle a créé près de Yokohama un grand parc exclusivement réservé aux enfants, avec tout ce qui peut contribuer à leur bien-être physique et moral (gymnase, piscine, jeux de toute sorte, restaurant, infirmerie, etc.). L'accès n'en est pas gratuit, mais le minime droit d'entrée *assure* l'enfant. Mme Shizu Hiraoka est venue étudier la pédagogie française et particulièrement recueillir des dessins d'enfants pour en faire une exposition qui ne manquera pas d'amuser les petits Japonais.

Notre sociétaire et collaborateur M. Alfred Salmony, conservateur adjoint du Musée Oriental de Cologne, nous communique les statuts d'une Association qui a quelque ressemblance avec la nôtre ; elle est intitulée *Vereinigung der Freunde Ostasiatischer Kunst* ; siège social Hansaring 32a ; cotisation 10 mk ; avantages : accès gratuit du musée, des conférences organisées par la société, et de la bibliothèque ; remise de 20 0/0 sur les publications du musée et sur la revue *Artibus Asiæ.*

Il nous semble que l'existence de cette association allemande, de même que celle de l'*India Society* de Londres, est à noter pour ceux de nos membres qui ont la possibilité de se rendre quelquefois à l'étranger.

A l'issue de notre Assemblée générale, M. Richard Dupierreux, directeur de la Section Artistique de l'Institut de Coopération Intellectuelle (8, rue Montpensier), accompagné de M. Henri Focillon, professeur au Collège de France, nous a entretenus de son projet d'une enquête sur l'art populaire dans le monde entier. Il invite la collaboration de l'A. F. A. O. en ce qui concerne l'Orient ; il nous demande de le mettre en rapports avec une personne compétente de chaque pays (Japon, Inde, etc.) pour dresser l'état de l'artisanat traditionnaliste là où il existe encore et signaler les survivances d'art populaire.

On discuta un instant la définition de « l'art populaire » ; mais il faut reconnaître qu'elle ne se dérobe que lorsqu'on cherche à la saisir, et le projet si intéressant de M. Depierreux n'est certes pas irréalisable.

J. B.



Le Temple d'Angkor Vat

INDÉPENDANCE DE L'ART KHMER VIS-A-VIS DE L'ART HINDOU

Planche XLIV

INDÉPENDANCE DE L'ART KHMER VIS-A-VIS DE L'ART HINDOU [1]

On a pris l'habitude de classer communément l'art khmer sous la rubrique générale d'art hindou et, comme tel, de le considérer comme une branche dérivée de ce dernier. Il y a là, sinon une erreur absolue, tout au moins une façon fausse de présenter cet art composite, mélange extraordinaire d'influences de toutes époques et de tous pays qu'est l'art khmer. L'originalité de cet art provient justement des rappels multiples d'arts et de styles aussi variés que nombreux dont il est le résultat. L'Inde entre sans doute pour une part non négligeable dans cette vaste synthèse d'où est sorti l'art khmer (le véritable, celui que l'on entend généralement sous ce nom, car on verra plus loin que le Cambodge vit fleurir deux arts bien distincts) mais sans avoir une prépondérance qui puisse lui faire accorder une priorité.

Tout d'abord, pour éviter des confusions et des équivoques, précisons ce que j'entends par ces mots : l'art khmer.

On sait que le Cambodge n'a jamais été, en fait, une colonie hindoue au sens que l'on attache ordinairement à ce mot, c'est-à-dire un pays conquis par les armes et soumis à un régime gouvernemental étranger. Les textes, annales et récits de voyageurs, qui mentionnent les relations de l'Inde et du Cambodge font allusion à des arrivées de missionnaires, prêtres, marchands, etc., qui importèrent en Extrême-Orient à différentes époques les textes sacrés et les éléments civilisateurs hindous. Plusieurs vagues d'immigration pénétrèrent ainsi sur le sol cambodgien comme cela se passa également vers les mêmes époques à Java et au Champa : c'est pourquoi ces pays sont dits, et avec juste raison, pays d'influence hindoue. Mais cette influence fut surtout d'ordre spirituel, moral et religieux ; l'art dans ces divers pays s'empara des dieux, monstres et animaux fantastiques des légendes et mythologies hindoues mais en les traitant de façon originale suivant un esprit tout différent. Les mêmes scènes, les mêmes sujets traités à Java ou au Cambodge par exemple prennent un caractère spécial où s'affirme un tempérament bien distinct.

(1) *Voir* Planches XLIV à XLVII.

Mais, et j'insiste sur ce point, il faut bien faire la séparation entre l'Art et la Civilisation hindous, cette dernière ayant toujours été prépondérante au Cambodge. Je crois que la confusion qu'on a faite à ce sujet vient de là : on a assimilé le Cambodge religieux et spirituel au Cambodge artistique.

Or je ne crois pas qu'il suffise à plusieurs églises d'être dédiées au Christ ou à la Vierge pour dire qu'elles appartiennent au même art, sinon on serait obligé de classer dans un même style Saint-Front de Périgueux, la cathédrale de Reims et l'église moderne en béton armé du Raincy.

L'architecture accuse dans les divers pays dont j'ai parlé plus haut des différences du même genre et M. Parmentier, l'éminent chef du Service Archéologique en Indochine, a pu dire (*Etudes Asiatiques*, II, p. 200) que « le rattachement, admis de tous, de ces arts à l'art de l'Inde est plutôt une conséquence de leur dépendance religieuse qu'un résultat tiré de l'examen des formes. » Et plus loin : « Le rapport entre les premiers de ces édifices (Javanais, Chams et Khmers) et ceux de l'Inde, contemporains ou antérieurs, est loin d'être frappant : privés de leurs images et de leurs inscriptions, les textes divers disparus, nul ne songerait à première vue à les rapprocher des temples hindous. Tout au plus sent-on avec ceux-ci un air de famille, d'aucune façon une parenté directe. » Cet auteur conclut : « Tout cela est bien étrange et aucune filiation sûre ne peut être déterminée. »

Toutefois, chose curieuse, une première période du Cambodge, qu'on peut situer entre les VIe et IXe siècles de notre ère, encore assez mal connue et désignée sous les noms de pré-khmère, pré-angkoréenne ou hindo-khmère, montre un art local fortement hindouisé. Cette période, qui n'est représentée que par des tours sanctuaires isolées et dont aucun temple ne peut être mis en parallèle avec le Bayon ou Angkor Vat, s'apparente d'assez près à l'art hindou des Pallavas. D'ailleurs, M. Parmentier, qui fait paraître une étude détaillée sur cet art khmer primitif et qui par conséquent est le mieux qualifié pour en parler, a dit (B. E. F. E. O., XXI, p. 76) : « La communauté d'origine entre les deux arts n'est pas douteuse, par contre rien n'indique qu'ils dérivent l'un de l'autre. »

Or quand je parle de l'art khmer et que je l'oppose à l'art hindou, il est bien entendu que c'est de l'art qui a suivi cet art khmer primitif, c'est-à-dire de l'art classique d'Angkor (entre les IXe et XIVe siècles) qu'il s'agit, de même que c'est du domaine uniquement plastique et architectural qu'il sera question ici.

Cet art postérieur est très différent de l'art pré-khmer, à tel point que les premiers archéologues qui découvrirent des tours d'art khmer primitif ne les rangèrent pas parmi les édifices cambodgiens et les crurent construites par les Chams. Moi-même mis en présence d'un édifice pré-khmer inédit,



En haut : Linteau Khmer (Région d'Angkor).
En bas : Soubassement du Khléang Nord d'Angkor Thom.

trompé par son apparence Cham, l'ai signalé comme relevant de ce dernier art ; ceci pour montrer la grande différence qui sépare les deux arts du Cambodge. C'est pourquoi l'art véritablement khmer est celui de la deuxième période, celle où le génie cambodgien se libère très nettement de ses origines hindoues et s'affirme lui-même. Mais le plus étrange, ainsi que M. Groslier l'a très bien montré dans son étude sur l'art hindou au Cambodge (A. A. K., tome II, p. 1), c'est que tous les auteurs qui étiquettent l'art khmer sous la désignation d'art hindou ignorent complètement cet art antérieur, qui lui pourrait se recommander de l'Inde, et ne prennent tous leurs exemples que dans l'art d'Angkor, le seul vulgarisé et connu du public.

D'abord, chronologiquement, la filiation de l'art khmer dérivé de l'art hindou, se défend assez mal ; l'Inde a très peu de monuments antérieurs à l'époque où furent construits les premiers temples du Cambodge, car les temples souterrains et les stupas n'ont rien de commun avec les édifices khmers. Les raths de Mavalipuram taillés dans le roc sont contemporains des premiers sanctuaires en pierre qui naissent sur le sol cambodgien. Par conséquent il serait curieux de voir surgir en même temps deux arts dont l'un serait l'imitation de l'autre. Il est même assez troublant de constater que des formes d'édifices tels que ceux du Kashmir ou de Pollanaruva qui rappellent d'assez près celles du Cambodge classique appartiennent à la même période et ce sont parfois même les édifices cambodgiens qui furent construits les premiers. Il semble donc assez difficile de faire dériver l'art khmer de l'art hindou, si l'on veut bien mettre les dates sous les monuments que l'on pourrait rapprocher les uns des autres.

Je sais bien que l'on tourne la difficulté en supposant aux deux arts une communauté d'origine qui serait un art en bois né dans l'Inde antérieurement à la construction en pierre. Ce serait cet art qui aurait influencé l'art du Cambodge ; hypothèse et déduction qu'il faudrait prouver. Or comme il est avéré qu'un art local en bois existait également au Cambodge avant l'époque de la construction en pierre (cf. Groslier, *Introduction à l'étude des Arts khmers*, A. A. K., II-2), on est dans l'absolue impossibilité actuellement de savoir lequel des deux précéda ou inspira l'autre.

D'autre part, l'examen attentif des formes, profils, modénatures, statuaires, etc., dément toute liaison entre l'Inde et le Cambodge : un esprit totalement différent se fait sentir dans ces deux pays. Une seule forme à première vue paraît commune : la tour à étages, mais si des analogies se rencontrent entre certains temples khmers et certaines tours hindoues, le synchronisme ne permet pas d'établir une priorité bien nette. Et d'ailleurs comme la tour à gradins en forme pyramidale apparaît dès la plus haute antiquité et semble avoir été la première forme — logique au point de vue technique — de la

tour, on ne voit pas pourquoi on donnerait à l'Inde le mérite d'avoir créé la pyramide à degrés chaldéenne.

Si nous analysons le temple khmer, nous voyons immédiatement une esthétique très différente de l'esthétique hindoue se préciser. Le type du monument khmer est basé sur un modèle uniforme qu'on trouve répété à satiété sur toute la superficie du Cambodge : un très haut soubassement, généralement divisé en plusieurs gradins ou étages, reproduisant les mêmes séries de moulures, supporte le sanctuaire. Ce dernier, précédé de porches, est en forme de tour carrée à la base avec étages décroissants dont le nombre ne dépasse jamais cinq : le motif terminal est composé de plusieurs couronnes de pétales de lotus que surmonte une pierre ovoïde et pointue. Si nous détaillons le soubassement qui occupe dans le temple khmer une place prépondérante et dont la hauteur égale parfois celle de la tour sanctuaire, nous verrons chaque assise répétant un profil similaire de moulures semblables à celles de notre art classique méditerranéen : bandeaux, tores et doucines. Ces moulures sont symétriquement placées de chaque côté d'un axe horizontal médian. Tandis que la tangente aux différentes moulures du soubassement hindou est oblique, la moulure supérieure étant en retrait sur l'inférieure, chez les khmers au contraire le bandeau supérieur est toujours sur le même aplomb vertical que le bandeau de base.

Cette symétrie que les khmers ont introduite partout se retrouve sur les profils des murs d'enceinte ou de sanctuaire ; là, bases et corniches répètent inversement un même corps de moulures. Il en est de même pour les piliers. Or à part au Kashmir où l'on retrouve un profil de chapiteau — imité d'ailleurs du dorique grec et qui n'a rien d'hindou — l'architecture de l'Inde ne montre aucune des caractéristiques que je viens de signaler.

Le lion, qu'on retrouve dans l'art hindou aussi bien que dans l'art sassanide et dans l'art chinois, multiplie son image au Cambodge, dressé sur les différents socles d'échiffres des perrons accédant aux sanctuaires. Ces perrons sont conçus tout à fait différemment de ceux des soubassements hindous où les échiffres ont la forme ronde et non rectangulaire. Mais c'est surtout l'esprit et la composition des ensembles qui révèlent chez le khmer une différence de conception avec l'hindou. Les maîtres constructeurs qui édifièrent les temples khmers de la belle époque y introduisirent un goût, un sens de la mesure, de la symétrie et des proportions inconnus dans l'Inde. Cette dernière a méconnu dans son imagination débordante et son symbolisme touffu ce principe fondamental de notre esthétique méditerranéenne, à savoir que la beauté d'une œuvre ne réside pas dans les ornements dont elle est revêtue mais dans son rythme et son harmonie.

Dès mon premier contact avec les monuments d'Angkor, il y a plus de



Naga d'Angkor.



Prah Kô (Temple Khmer recouvert d'enduit).

INDÉPENDANCE DE L'ART KHMER VIS-A-VIS DE L'ART HINDOU.

Planche XLVI







En haut : Motif décoratif Khmer.
Au milieu : Motif décoratif Khmer.
En bas : Rinceau Khmer.

dix ans, je fus frappé de ce fait que les derniers temples, dont Angkor Vat présente le type le plus réussi, résumant la belle période de l'art classique khmer, sont imprégnés d'un esprit de clarté et d'une harmonie de lignes qui les rapprochent de notre conception latine occidentale. Ce fait a d'ailleurs frappé, comme moi, les architectes qui vinrent à Angkor : j'ai résumé cette impression dans un journal d'architecture (1) où j'ai montré par des exemples que le plan d'Angkor Vat a les qualités qui sont celles requises pour les Grands Prix de Rome : belles ordonnances, perspectives savamment ménagées, axes franchement accusés avec des parties symétriques bien équilibrées. Ces qualités sont justement celles que l'antiquité méditerranéenne classique nous a léguées.

Rien de semblable n'apparaît dans l'architecture hindoue où l'on ne rencontre aucun ensemble synthétisant une forme d'art qui a peu à peu évolué vers une unité magistrale comme celle d'Angkor Vat. Je mets en fait, j'ai pu vérifier la chose très souvent, que tout voyageur, non prévenu et n'ayant pas été influencé par des théories, mis en présence des monuments du Cambodge après avoir visité l'Inde ne songera aucunement à relier l'un à l'autre les deux pays au point de vue architectural. Un des premiers voyageurs français ayant étudié les monuments khmers, M. Delaporte, dans son *Voyage au Cambodge* (p. 437), dégage ainsi cette impression : « Il est étrange de rencontrer dans l'Extrême-Orient ce sentiment parfait de l'harmonie jusqu'alors regardé comme l'apanage exclusif des artistes de l'Occident. Le génie d'un grec, semble-t-il, n'eût pas autrement agencé les éléments dont l'artiste khmer pouvait disposer. »

L'antiquité de l'Inde, berceau des races civilisées, est un cliché qui depuis longtemps n'a plus cours et l'origine de l'art et des civilisations a été reportée plus à l'ouest depuis les découvertes égéennes et minoennes. M. Choisy a pu dire dans son *Histoire de l'Architecture* (Tome I, p. 152) : « Du côté de l'Inde, l'influence perse se révèle dès le IIIe siècle avant notre ère : les types de la colonne persépolitaine passent de la Perse à l'Inde. Au IIe siècle de notre ère, l'Inde accepte de la Perse le style grimaçant de l'ornement sassanide. Ce style étrange à son tour d'où provient-il? Sans doute de l'art fantastique de la Chaldée. »

Pourquoi donc arrêter et localiser dans l'Inde l'évolution et l'émigration de formes, motifs, moulures dont le point de départ est plus à l'ouest et qui franchirent l'Inde pour arriver jusqu'aux bords du Pacifique et de la mer de Chine. Que l'on veuille bien se reporter à la figure 8 de l'ouvrage de Choisy cité plus haut, page 175, on pourra voir que cet emboîtement d'enceintes

(1) *L'Architecture*, 25 avril 1924.

concentriques si caractéristique des temples de l'Inde et du Cambodge vient de l'Egypte.

Si de l'architecture nous passons à la sculpture, nous constaterons que l'artiste indigène qui, recevant l'apport hindou religieux, eut à traiter des mythes venus de l'ouest, réagit et ne se plia pas à des formules toutes faites. La main-d'œuvre qui exécuta un programme venu de l'Inde avait certainement une tradition locale et marqua d'une puissante originalité les sujets traités. Où trouver ailleurs qu'au Cambodge une telle floraison de nagas conçus avec un esprit décoratif si pur et si parfait? Dans le choix même des sujets tirés des légendes que les sculpteurs transportèrent sur les murs des temples en bas-reliefs, on retrouve ce goût d'harmonie et de solennité signalé dans l'architecture. La chasteté de l'art khmer est un fait indéniable : le goût de l'obscène, du violent, du macabre est totalement absent du Cambodge ancien. Çiva n'y paraît jamais sous l'aspect féroce et cruel avec son collier de crânes et sa peau de tigre ou bien accouplé avec sa çakti. M. Delaporte relève ce sentiment de sérénité, de pureté et dit (*loc. cit.*, p. 340): « Tandis que leurs voisins, possédés en quelque sorte de leur art bien plus qu'ils ne le possédaient, se laissent dominer par les tyranniques préoccupations d'une mythologie souvent monstrueuse, les khmers n'hésitent pas, le plus généralement, soit à supprimer les difformités hideuses des idoles, soit, quand ils ne peuvent se dispenser de les reproduire, à les dissimuler, assez habilement pour en tirer d'heureux effets de décoration. »

En un mot: proportion, harmonie, unité et équilibre, telles sont les qualités qu'on retrouve le plus souvent dans l'art khmer; architecturalement cet art évolue par une courbe insensible pour s'unifier et se simplifier dans un ensemble magistral. On sent en germe dans les temples construits aux époques précédentes les formules qui peu à peu arrivent par des tâtonnements successifs à leur plein épanouissement au XIIe siècle : le plan d'Angkor Vat part du même principe que le Bayon ou Ta Prohm et il n'en pourrait être autrement puisque ce plan est imposé au constructeur par des obligations rituelles. Ce sont les mêmes moulures, les mêmes motifs, les mêmes éléments architectoniques, seulement, au lieu d'être amalgamés sans ordre un peu au hasard pour constituer ces ensembles touffus et chaotiques qui charment tant les amateurs de pittoresque et de romantisme, ils sont disposés avec méthode et clarté, donnant une idée de beauté simple et harmonieuse qui est le fond de l'art. Une œuvre n'est grande qu'autant qu'elle se compose et dégage une idée d'unité; c'est en cela qu'Angkor Vat, aboutissement de l'art khmer, diffère totalement de l'art hindou. La ligne conserve toute son importance malgré l'exubérance du décor.

En résumé, on peut dire que si par art khmer on entend l'art particulier

et en somme très peu connu encore, qui s'épanouit au Cambodge entre les VIe et IXe siècles, cet art se rapproche très fortement de l'art hindou. Mais si on prend la belle période d'art khmer classique qui a suivi et dont Angkor est le joyau, ce qui peut subsister d'hindou dans les formes plastiques d'un tel art est tellement minime à côté de l'ensemble des influences étrangères qui s'y font sentir, que c'est une erreur de vouloir le ramener uniquement à l'Inde. Et puisque l'art khmer n'est pas plus assyrien qu'il n'est égéen ou hindou, bien qu'on y puisse relever des influences de ces différents arts, ne pourrait-on le considérer comme un art à part et indépendant ? Le faire rentrer dans l'art hindou reviendrait à classer l'art roman dans l'art byzantin ou l'art de la Renaissance dans l'art romain. C'est pourquoi je voudrais m'efforcer de détruire ce préjugé qui se trouve vulgarisé partout que l'art khmer est un art hindou. C'est ainsi que j'ai pu voir récemment un petit opuscule où l'art khmer était présenté au public dans une étude générale sur le style hindou et parmi les illustrations destinées à donner une idée de l'art du Cambodge figure la photographie d'un moulage du Trocadéro ; or ce moulage qui a l'intention de représenter une tour du Bayon est une mixture effarante, mélange composite d'éléments pris en plusieurs endroits et retouchés. Voilà par suite d'une double erreur de présentation ce malheureux art khmer mis en état d'infériorité.

Mes conclusions seront les suivantes : l'art khmer doit être à mon avis étudié et considéré comme un art ayant sa beauté intrinsèque : il a une unité et suit un développement logique comme les arts égyptiens, grecs ou gothiques. Il faut cesser d'en faire un parent pauvre de l'Inde à qui l'on consacre quelques lignes par bienveillance dans une étude générale sur l'art hindou.

Henri MARCHAL,
Conservateur d'Angkor.

L'EXPOSITION DES ARTS ASIATIQUES A COLOGNE (1)

Le grand public ignore peut-être que la ville de Cologne possède un Musée d'Art oriental qui a été fondé par Adolf Fischer. Les amis de ce Musée ont organisé en octobre-novembre une *Exposition des Arts asiatiques* qui attire de nouveau l'attention sur ce Musée. C'est aussi la première tentative de ce genre en Allemagne. Je remarquerai d'ailleurs dès le début que l'étranger a participé dans une grande mesure au succès de cette Exposition. Sans les musées de Paris et sans les collectionneurs de Londres, on n'aurait pas pu obtenir un choix d'œuvres d'une si grande valeur esthétique.

Quand on est en mesure, comme à Cologne, d'exposer environ 600 numéros, on se trouve placé en face du problème de l'arrangement par époques. Je l'ai résolu selon ma conscience. Sur 42 bronzes, il y en a deux qu'on doit regarder comme postérieurs à la dynastie des T'ang. Les objets en jade anciens sont maintenant connus par les marchands et par l'importante publication de M. Paul Pelliot ; mais on n'en avait jamais vu dans une exposition publique. J'ai choisi 70 numéros en jade ou en matières apparentées (pierre, ivoire et stéatite) ; mais trois seulement d'entre eux sont postérieurs à l'époque des Han. Aux 110 pièces en céramique anciennes s'opposent 10 porcelaines. Il est vrai qu'antérieurement à l'Exposition de Cologne déjà, on avait éliminé le classement fondé sur l'excellence technique mais décorativement récente, pour mettre au premier plan les œuvres des époques qu'on nomme, à tort d'ailleurs, « primitives ». Beaucoup d'amis de l'Orient se rappellent certainement les vitrines du Musée Cernuschi telles qu'elles étaient il y a une quinzaine d'années.

Mais depuis nous avons élaboré un nouveau système de classement. Pour commencer, nous avons ôté les lunettes japonaises. Car ce n'est qu'en les enlevant qu'on peut juger équitablement de la plastique chinoise. Il est inutile aussi d'insister sur ce fait qu'on doit faire abstraction de tous les préjugés européens. Qui ne peut concevoir une œuvre d'art que comme un document

(1) *Voir* Planches XLVIII et XLIX.

Fig. 3. — Tête de femme en jade brun-jaunâtre.
Hauteur 0m29 (Coll. L. Wannieck, Paris.)



Photos de la Vereinigung der Freunde Ostasiatischer Kunst, Cologne.

Fig. 1. — Tuile ornée d'un tigre. Terre cuite de nuance gris foncé.
Hauteur 0m375 (Coll. Ch. Vignier, Paris.)

qui renseigne sur la personnalité d'un sculpteur, ne pourra admirer ni les stèles votives bouddhistes, ni la plastique pariétale de Yün kang et de Long men. Pourtant ces œuvres expriment un sentiment et une puissance artistiques tout aussi élevés que la décoration anonyme des cathédrales européennes. Même les amis de l'Orient ont dédaigné jusqu'ici la plastique animale pré-bouddhique des Chinois ; et c'est là une faute que l'Exposition désire atténuer le plus possible. Ce sont d'abord les plaques d'argile cuite à feu violent avec des représentations animales et humaines qui méritent d'attirer l'attentiou (fig. 1, *Pl.* XLVIII). Les statuettes funéraires sont connues et estimées depuis longtemps; mais on ne supporte pas les représentations de types quand on les rencontre en séries monotones. On fabriqua pourtant pour les nobles de véritables chefs-d'œuvre. Le rhinocéros de la collection Eumorfopoulos (fig. 2, *Pl.* XLIX) est seul de date très ancienne. Il est travaillé dans la masse, exprime un naturalisme naïf et se reconnaît comme très ancien par sa surface merveilleusement concrétée. On a ajouté aux statuettes en argile choisies une tête en jade à laquelle on ne connaît jusqu'ici aucun parallèle (fig. 3, *Pl.* XLVIII). Elle est certainement une œuvre profane et représente une dame de l'époque des T'ang portant une coiffure typique. On se demande à quoi a pu servir cette « statuette funéraire » en matière rare. La tête sommait-elle un corps en matière de moindre valeur, ou bien faisait-on en jade des statuettes relativement grandes ? Des documents anciens tendent à faire admettre de préférence cette deuxième alternative.

Des bronzes sacrés de l'époque antérieure aux Han ont été exposés, selon un choix excellent, en 1925, à Paris et à Amsterdam. Il était donc inutile de reconstituer cette série. Mais il existait encore des pièces inédites dans des collections anglaises. C'est ainsi que la hache cultuelle de la collection Rutherston (fig. 4, *Pl.* XLIX) manifeste, par sa stylisation spéciale de la tête humaine, une influence venue des voisins septentrionaux de l'empire chinois, influence qui se reconnaît aussi sur plusieurs pièces en jade et sur un bronze célèbre du Musée Cernuschi. On exposa dans ce Musée il y a plusieurs années les bronzes de Li yü ; Cologne à son tour en expose des spécimens de premier ordre, mais sans aucune décoration. Ce choix n'a pas été fait sans dessein. On ne manque pas de bronzes dits « scythiques ». Cette dénomination est naturellement à éliminer, et doit être remplacée par celle de « nomades ». On possède quelques bronzes sibériens, russes du sud et caucasiens qui peuvent servir de points de comparaison.

Le choix des peintures chinoises a été particulièrement difficile. Des peintures sur soie de la série Pelliot (du Musée Guimet) ainsi que des fresques choisies représentent l'aspect religieux. Parmi les tableaux en noir et blanc si estimés, il en est un de tout premier ordre, daté et signé de Tai Wen chin.

La céramique chinoise débute maintenant, grâce aux trouvailles récentes, par des vases néolithiques. La poterie des Han et des T'ang a été peut-être mieux représentée ailleurs. Nous n'avons qu'une très belle série de vases Sung qui réponde aux desiderata des amateurs. Beaucoup de pièces exposées nous ont été prêtées d'ailleurs par des marchands.

Le Japon n'occupe à côté de la Chine qu'une place un peu secondaire. Si, d'ailleurs, on collectionne moins de nos jours les objets d'art japonais, cela tient surtout à l'impossibilité où l'on se trouve d'obtenir des œuvres d'art vraiment remarquables. Aussi avons-nous, à Cologne, délibérément éliminé les laques parce que nous ne pouvions exposer les plus beaux spécimens. Par contre, nous avons accordé toute une salle à la porcelaine à thé. La majeure partie de cette série provient d'une collection particulière qui a été réunie après que Bing, Gillot et Brinkmann eurent montré l'importance des cérémonies du thé.

Les bons exemples de travail du bois et de décoration des sabres ont dû être restreints au minimum, tout comme les étoffes et les porcelaines.

Une grande place, par contre, a été accordée à l'Inde, bien qu'elle n'ait avec l'Extrême-Orient que des liens assez lâches. Il serait difficile de trouver ailleurs qu'à Londres des objets très anciens de la péninsule hindoue en grande quantité et sans retomber toujours dans les mêmes séries. A Cologne on a voulu éviter ceci et on n'a exposé que des objets de choix. Il a été possible de représenter trois époques, le premier écho des Gupta, une schématisation et enfin l'échevèlement de la période récente. On admirera trois bronzes remarquables, notamment le Sundara murti qui est l'une des plus belles pièces qui soient parvenues en Europe.

Par contraste avec le petit nombre des objets de l'Inde, on admire à Cologne la richesse des séries de l'Indochine. Elles servent à détruire le préjugé courant sur l'infériorité de l'art hindou « colonial ». Malgré des éléments de parenté, malgré l'identité des bases formelles, chaque pays indochinois s'est exprimé d'une manière personnelle. Chaque race a marqué son empreinte. Déjà des savants français tels Groslier, Stern, Marchal, ont pris la défense de l'art khmer. Grâce aux musées de Paris, l'art khmer occupe une belle place à l'Exposition de Cologne. Mais on éprouve aussi une surprise de constater que les collectionneurs et les musées allemands aient pu prêter tant de bonnes choses. Pour Java aussi, il a fallu faire appel à Paris. Par contre, le Siam a pu être représenté par une étonnante richesse de types grâce aux seuls possesseurs allemands. Certes, les pièces exposées avaient déjà été publiées, mais on ne peut voir les originaux que difficilement. On n'a indiqué la particularité de l'art birman qu'avec quelques pièces seulement ; la Birmanie n'est d'ailleurs encore qu'une *terra incognita* sur la carte des arts orien-



Fig. 2.



Photos de la Vereinigung der Freunde Ostasiatischer Kunst, Cologne.

Fig. 4.

Fig. 2. — Rhinocéros. Terre cuite de nuance brun-rouge. Hauteur 0^m15 (Coll. G. Eumorpoulos, Londres.)
Fig. 4. — Hache rituelle. Bronze. Hauteur 0^m14 (Coll. Ch. Ruttherston, Bradford.)

taux. On ne connaît encore l'art birman que par des monuments postérieurs au XIe siècle dont le caractère décoratif diminue l'intérêt esthétique. Les sculptures sur bois bien connues, détériorées par les pluies, n'ont guère plus de deux cents ans.

Si la sculpture indochinoise manifeste une autonomie et une personnalité relatives, par contre la céramique est entièrement dépendante de l'art chinois comme le montrent les riches séries de notre Exposition.

On a voulu donner ici le plus possible de belles choses. Quel serait l'aspect d'une exposition générale d'arts européens si l'on voulait la limiter quantitativement ? Il faut alors chercher à ne réunir que les œuvres de tout premier plan, à quoi s'opposent maintes difficultés. L'Exposition organisée par la « Société des Amis d'art oriental de Cologne » a voulu introduire dans le monde des collectionneurs sa propre devise : « Aussi bien que possible ».

Alfred SALMONY.

(Traduction : A. van GENNEP.)

AUTOUR DE LA CAPPADOCE

« Ne sutor ultra crepidam »

A l'instar de la religion, l'art a ses patries d'élection et de prédilection et si l'on est historiquement fondé à avancer que les saints sont les successeurs des dieux, on est de même en droit de poser en fait que la très grande majorité des sanctuaires dits chrétiens ne sont que les continuateurs de sanctuaires païens antérieurs. Je n'en veux aujourd'hui prendre d'autre exemple que celui offert par le développement historique de la Cappadoce. Une publication récente et qui est en cours de parution (1) illustrera au mieux mon dire et donnera un regain d'actualité à l'un des cantons les plus anciennement civilisés de l'Asie antérieure.

Sans faire de la préhistoire, ni même de la protohistoire, on rappellera qu'au XXe siècle avant notre ère, ce qui se nomma plus tard la Cappadoce était habité par les Hittites, dont le roi d'Hattuchach (devenu Boghaz Keui) engloba divers pays que l'on dénomma dans la suite Pont, Arménie, Arménie mineure, Cilicie.

Ce groupement hittite acquiert de la force et il ne tarde pas à être une menace sérieuse pour le puissant empire babylonien. Dès l'an 1926 avant J.-C. (nous sommes en 1926 après J.-C.), de nombreux groupes de Hittites quittent leur habitat de Cappadoce et envahissent successivement la Chaldée, la Syrie, voire l'Egypte. Ces invasions, guerrières quand elles sont dirigées contre la Chaldée, étendent considérablement la puissance hittite ; la conquête de la Syrie semble avoir été plus pacifique, sinon moins guerrière, et un accord, que l'on date généralement de l'an 1279 avant notre ère, permet aux Hittites de vivre dans la région de Hamah et de pousser des ramifications, d'ordre plutôt commercial, jusqu'à l'extrême sud de la Palestine.

On n'a pas encore découvert d'inscriptions ou d'autres monuments qui établissent à coup sûr la conquête pacifique de la Palestine par les Hittites, mais on peut l'inférer d'abord du fait que les Hittites, en guerroyant avec l'Egypte, durent traverser la Palestine et la Philistie, et y laisser des colonies agricoles et commerciales ; on peut l'inférer également de certains renseignements fournis par la Bible, et qui mettent au jour, bien que d'une façon spo-

(1) Guillaume de JERPHANION. *Les Églises rupestres de Cappadoce.*

radique, — ce que l'on regrettera — les relations de bonne entente qui s'établirent entre les fils de Heth et les fils d'Israël.

N'est-ce pas à Ephrôn le Héthéen ou le Hittite qu'Abraham acheta la caverne de Makpéla, près d'Hébron, pour y enterrer sa femme Sara (Genèse XXIII) ? Et plus tard, lorsque Jacob, en Egypte, sent venir sa fin, il ordonne à ses fils de l'ensevelir auprès de ses pères, c'est-à-dire dans la caverne de Makpéla, sur la terre de Canaan, dans ce champ qu'acheta jadis Abraham au Hittite Ephrôn (Genèse XLIX). Enfin, tout le monde sait l'histoire scabreuse de David, roi d'Israël, qui, se promenant un soir sur les remparts de Jérusalem, aperçoit une femme de toute beauté, qui prend un bain dans le voisinage du palais royal. Le roi la convoite, la fait enlever et... on sait le reste de l'histoire. Mais Batséba était la femme de Urie, un des meilleurs généraux de l'armée israélite, et Urie était Hittite, ce qui prouve que, encore à l'époque de l'établissement de la royauté en Israël, l'art et la science militaires étaient si célèbres chez les Hittites qu'on faisait venir de chez eux des officiers supérieurs pour commander les armées que l'on prétendait conduire à la victoire.

Si l'histoire des Hittites s'étend sur une période de plusieurs siècles, du XXe au XIIIe en chiffres ronds, on peut en inférer que ces peuplades, en contact constant avec les puissants empires de Babylonie et d'Egypte, eurent occasion d'acquérir, puis de produire une civilisation, formèrent un groupe ethnique des plus compacts au centre de l'Asie Mineure, et finirent par faire rayonner au loin une culture dont les centres principaux étaient à Hattuchach (Boghaz-Keuï), à Mazaca (Césarée de Cappadoce), à Comana, à Mélid (Mélitène). Les monuments hittites ont fait leur apparition sur le plan de l'archéologie ; on les étudie, on les commente, on en déduit des conclusions historiques ; et les tablettes d'argile découvertes à Boghaz-Keuï, quoique remontant à l'an 1400 avant notre ère, font connaître une civilisation et des événements bien antérieurs à cette date.

On comprendra aisément qu'on ait mis du temps à déchiffrer et à interpréter ces tablettes de Boghaz-Keuï et que les conclusions qu'on en tire ne soient pas encore très assurées.

Du point de vue linguistique, il semblerait que le hittite soit une langue indo-européenne, composée de deux éléments, l'asianique et l'indo-européen. *L'asianique* fait son apparition dans la terminologie asiatique et l'on commence à s'habituer à ce terme que des savants lancent depuis quelques années sur le marché scientifique. Cet *asianique* se composerait d'éléments empruntés au lycien, au lydien, au carien, à d'autres langues encore ; par malheur, on les connaît encore fort mal ; tout ce qu'on en peut dire, quant à présent, c'est qu'elles ne sont ni sémitiques, ni indo-européennes. Le hittite serait une langue asianique, auquel se serait agrégé dans la suite un élément fortement teinté d'indo-européen.

La civilisation hittite est surtout connue au XIIIe siècle avant notre ère; c'est l'époque florissante ; c'est aussi l'époque qui, là comme ailleurs, est le signe avant-coureur de la décadence. Les fouilles pratiquées jusqu'à ce jour

ont révélé de longs et grands murs d'enceinte, flanqués de tours et de forteresses, destinées à protéger la capitale hittite de Hattuchach (Boghaz-Keuï), sur la route moderne qui conduit d'Angora à Yuzgat. Ces vestiges ont permis d'établir l'état très avancé de l'architecture, civile et militaire, et de la fortification, à l'époque brillante de la toute-puissance hittite. Il n'est pas jusqu'aux souterrains, reliant entre elles ces forteresses, qui ne l'emportent comme conception et comme réalisation, sur les fameux souterrains de notre moyen âge occidental.

Quant à la religion hittite, il semble qu'on soit assez bien renseigné sur son panthéon. C'était d'abord un *grand-dieu*, du nom de Techoub ou Techoup, créateur, maître des éléments tels que le tonnerre, les orages, les éclairs et les pluies ; — c'était ensuite une *grande-déesse*, la terre-mère, qui, en s'unissant au grand-dieu, produisait la vie dans ce monde. Enfin, pour compléter la triade, sinon la trinité, la légende mentionnait un dieu plus jeune, fils et amant de la grande-déesse. Le culte de ces divinités se répand, non seulement en Cappadoce et dans l'Anatolie centrale ; il gagne la Cilicie et le nord de la Syrie et, à la suite du syncrétisme religieux qui se produit régulièrement en pareil cas, la grande-déesse devient Cybèle ou Déméter, tandis que le grand-dieu devient Adad et plus tard Jupiter Dolichénos, et qu'enfin le jeune dieu se fait connaître sous le nom si répandu d'Adonis.

Ce qu'il convient tout particulièrement de relever dans ces cultes hittito-cappadociens, est la prédilection très marquée que l'on avait pour les sanctuaires *rupestres*, en plein air. On relève cette prédilection à l'époque hittite ; on la relèvera à l'époque chrétienne, lors de la grande expansion du christianisme en Cappadoce, à partir du IVe siècle de notre ère. Les fouilles ont fait connaître, dans ces sanctuaires rupestres, des scènes religieuses du plus haut intérêt historique et qui sont gravées et sculptées sur les parois des rochers. L'une des mieux connues et des plus typiques est celle qui représente l'union mystique du grand-dieu et de la grande-déesse. De longues théories de divinités secondaires et de prêtres, se dirigeant l'une vers l'autre, constituent la cour des dieux. Le jeune dieu figure également sur la scène, généralement debout derrière la grande-déesse. Ce bas-relief et les autres, presque aussi importants pour le développement historique de l'art hittite (1), montrent quelle prédilection les Hittites avaient pour la représentation *rupestre* de leurs divinités et pour la figuration des longs cortèges et des principales scènes de leur religion. On a vu, dans cet amour du mouvement, dans cette sculpture largement conçue, la principale caractéristique de l'art hittite de la belle période, surtout au XIIIe siècle avant notre ère. Il conviendra de noter également qu'une autre caractéristique de l'art hittite est l'emploi fréquent d'animaux comme motifs décoratifs, surtout comme ornements des portes et des murailles. La chose vaut d'être signalée ici, si l'on songe à l'emploi

(1) Sur l'histoire et la technique de l'art hittite, voyez l'étude magistrale, en cours de publication, de M. Edmond POTTIER, *L'art hittite...*, 1er fascicule, (Paris, 1926, Librairie orientaliste Paul Geuthner), in-4°, 100 pages et 121 figures.

fréquent des ornements zoomorphes dans l'enluminure des manuscrits chrétiens de Cappadoce et d'Arménie.

Après de longues années de luttes et de guerres incessantes avec les Egyptiens, les Hittites finissent par comprendre que le mieux sera pour eux de mettre un terme à cet état de chose séculaire et de conclure une alliance durable avec l'Egypte. Et, au moment où les Hittites se disposent à recueillir paisiblement les fruits de leurs longues guerres et à jouir en paix de leur civilisation très avancée pour l'époque, voici que, venus peut-être comme eux de Thrace et de Phrygie, les « peuples de la mer » s'avancent et mettent fin à la puissance hittite. Hattousil, roi hittite, meurt en 1255 avant notre ère, et les annales cappadociennes du royaume hittite ne dépassent pas cette date.

Il n'y a pas lieu d'insister ici sur les divergences d'opinions des savants, qui distinguent entre *Syriens noirs* et *Syriens blancs*. Pour les uns, les Hittites ou Hatti seraient des « Syriens noirs », ainsi nommés de leur teint foncé, tandis que les « Syriens blancs » ou « Leucosyriens » seraient les Hittites de la Cappadoce ; l'opinion inverse a été également émise, et ce n'est pas le lieu de la discuter. On retiendra seulement que l'empire hittite, une fois envahi et détruit par les « peuples de la mer », disparaît de l'histoire. Mais la Cappadoce subsiste et, à la mort de Cyaxare, survenue en 584 avant J.-C., la Cappadoce, comme l'Arménie, faisait partie du vaste empire des Mèdes. Au début de sa campagne dans l'Anatolie Centrale, le conquérant mède rencontre une région occupée par les Mouchki et les Tabal ; il donne un nom nouveau à cette contrée, qui devient la Katpatouka (Cappadoce), nom sous lequel cette nouvelle province de l'empire mède est connue jusqu'à ce jour. En se retirant, Cyaxare laissait le pays occupé par les débris des anciens Hittites et par un peuple nouveau qui fait son apparition dans l'histoire, les Arméniens. Il y aura dès lors lieu de tenir compte, et un très grand compte, de l'élément arménien dans le processus historique de la civilisation cappadocienne, car, dès cette époque, la Cappadoce et l'Arménie eurent de nombreux points de contact.

Cyrus, par son libéralisme, autorisa les peuples de son empire à garder leurs lois, leur religion, leur langue, et l'on sait que, parmi les vingt-trois gouvernements qui constituaient son vaste territoire, l'Arménie formait le onzième gouvernement et la Cappadoce le douzième. C'était la région centrale du haut plateau anatolien ; c'était la barrière, ou le trait d'union suivant les circonstances, qui unissait ou séparait le Pont-Euxin et le Taurus. C'était le nœud de civilisation de l'Asie antérieure, à l'époque médo-perse.

Avec Alexandre, les Arméniens ont achevé leur évolution, et leur habitat devient définitif sur un sol qui leur sert de nouvelle patrie et qui le sera de longs siècles durant. La Cappadoce, au contraire, se scinde, s'amoindrit si l'on peut dire, et se trouve partagée en deux tronçons principaux : le Pont et la Cappadoce proprement dite. A la mort du conquérant macédonien, la Cappadoce fait partie de l'empire des Séleucides jusqu'au jour où un prince Ariarathes, qui se prétend apparenté aux Achéménides, se déclare indépendant

et fonde un royaume de Cappadoce qui, sous huit rois successifs portant tous le même nom, a une vie qui n'est pas dépourvue d'intérêt historique. Mais voici que, l'an 94 avant J.-C., Mithridate dépouille de sa royauté Ariarathes, huitième du nom, et abandonne sans plus le pays à Ariobarzanes. Celui-ci ne tarde pas à être dépossédé par Tigrane, roi d'Arménie

Après des guerres et des vicissitudes sans nombre, Tibère, l'an 17, attire à Rome le dernier roi de Cappadoce, Archélaüs, et c'en est fait pour longtemps de la royauté en Cappadoce, qui devient province romaine, avec les districts de Cataonie, de Mélitène, de Cappadoce propre, auxquelles on ne tarde pas à adjoindre l'Arménie Mineure. Dans la suite, l'ancien et vaste territoire de Cappadoce, devient sous l'influence du christianisme, un centre de religion nouvelle et un foyer de renouveau artistique. Les dénominations administratives subissent de notables modifications, et l'on voit apparaître des noms et des divisions nouveaux : la Cappadoce première, au N.-O. du pays avec Sébaste (Sivas) pour capitale ; la Cappadoce deuxième, au S.-O., avec Mazaca (Césarée) pour capitale ; l'Arménie deuxième, au S.-E., avec Mélitène pour capitale ; enfin, la partie N.-E. de la contrée est incorporée à l'Arménie première.

C'est dire, d'une façon générale, que l'Arménie et la Cappadoce chrétiennes semblent avoir, dans bien des cas, une destinée pareille et parallèle. Leurs grandes villes deviennent des centres nouveaux de civil'sation où l'art, la religion, les sciences prennent un essor nouveau.

C'est Césarée (Kaisarieh), l'ancienne Mazaca des temps païens, qui devient le foyer où se forment les grands théologiens chrétiens du IIIe et du IVe siècles. C'est la patrie de saint Basile, ce premier des grands Cappadociens, qui, après avoir été un avocat célèbre, renonce au monde, se retire dans une solitude des bords de l'Iris, et y fonde un monastère qui ne tarde pas à devenir le type de presque tous les couvents d'Orient. A Basile revient l'honneur d'avoir fondé le plus ancien des ordres religieux.

C'est ensuite Sébaste (Sivas), qui appartient tantôt au Pont, et tantôt à la Cappadoce et ne tarde pas à devenir le chef-lieu de l'Arménie première. Agrandie par Pompée, l'ancienne forteresse de Cabire devient la Sébasté (l'Augusta) en l'honneur d'Auguste et l'on sait le rôle de premier plan qui fut joué par Sébaste au cours de l'histoire. Cette ville donna le jour à Grégoire de Nysse, frère de Basile ; le deuxième grand Cappadocien renonça lui aussi au monde, entra dans la prêtrise et devient justement célèbre par la pureté de son style.

C'est enfin Mélitène (Malatia) qui est tour à tour capitale de la Cappadoce et de l'Arménie deuxième. Cette ville, restaurée, sinon fondée par Trajan, est à bon droit célèbre par le martyre de l'Arménien Polyeucte ; elle fut pendant longtemps le siège d'une légion romaine, la *Fulminata* « la foudroyante » à juste titre renommée pour son courage invincible ; composée exclusivement de chrétiens (Arméniens et Cappadociens), la *Fulminata* obtenait de Dieu ce qu'elle lui demandait ; n'est-ce pas à son intervention que, d'après la tra-

dition, on attribue une pluie miraculeuse qui sauva l'armée de Marc-Aurèle en passe de mourir de soif dans les déserts de la Germanie? Il semble bien établi, historiquement, que la *Fulminata* fut un des principaux véhicules, sinon le principal, pour porter dans toutes les directions de l'ancien empire romain la nouvelle civilisation du christianisme.

Si les trois grands Cappadociens rendirent à jamais célèbre leur patrie par leur talent, leur piété, leur éloquence, leur imagination riche et variée, on n'aura garde d'omettre de mentionner que c'est à un foyer aussi célèbre que Césarée, que se forma le futur apôtre de l'Arménie. Fils d'un prince parthe, Grégoire Parthew fait ses études à Césarée de Cappadoce, se convertit officiellement au christianisme, convertit à son tour à la même religion le roi d'Arménie et ne tarde pas à devenir l'*Illuminateur* de l'Arménie, en faisant du christianisme la religion officielle de cette partie de l'Arménie démembrée qui échut en partage à l'empire romain d'Orient. Par l'œuvre de Grégoire l'Illuminateur, l'interpénétration se fait plus grande entre l'Arménie et la Cappadoce, et l'on devra toujours avoir présente à l'esprit cette quasi fusion de ces deux civilisations lorsque l'on étudiera leur art, leur théologie, leurs sciences, leur philosophie.

Mais la fusion se fait encore plus intense, quelques siècles plus tard. Contemporain du royaume arménien bagratide d'Ani, le royaume arménien adzrouni, avec Van pour capitale, avait eu une destinée également brillante en ce qui concerne les différentes manifestations de l'art. Les témoins de l'architecture ardzrouni, comme les miniatures de superbes manuscrits enluminés, attestent à l'envi le degré de perfection qu'atteignit le peuple arménien du Vaspourakan sous la dynastie des Ardzrouniq. Mais, au XIe siècle, l'étoile du Vaspourakan pâlit. Les Turcs Seldjoukides menacent de plus en plus les rois Ardzrouniq. Le petit royaume arménien ne peut plus résister à la pression turque et, devant le fer et la flamme, Sénékérim, dernier roi du Vaspourakan, cède son royaume à l'empereur grec Basile II, ne se réservant que les couvents et leurs dépendances, — et à charge à ce dernier de protéger le royaume chrétien de l'Arménie Orientale. En échange des territoires qu'il cède au basileus de Constantinople, Sénékérim reçoit la ville de Sébaste en Cappadoce, avec son territoire jusqu'à l'Euphrate ; de son côté, et sous la pression des événements, il abandonnait en Arménie, un territoire comprenant 4.000 villages, 10 cités importantes et 22 châteaux-forts. En 1021, Sénékérim s'installe dans ses nouvelles possessions, lui, sa famille, ses troupes et environ le tiers de ses sujets qu'il avait amenés avec lui, soit à peu près 400.000 âmes.

Comme relique précieuse, Senékérim emportait dans ses bagages la fameuse croix de Varak. Il la dépose à Sébaste, en Cappadoce, dans un monastère devenu célèbre, qu'il fait construire *ad hoc* et qu'il dénomme du vocable qu'il portait en Arménie.

Sénékérim n'avait pas dû se borner à emporter avec lui la seule Croix de Varak. Il avait certainement dû emmener de précieux manuscrits, copiés

et enluminés dans les célèbres monastères du Vaspourakan ; il avait sûrement à sa suite des calligraphes, des scribes, des enlumineurs, des miniaturistes, qui allaient continuer en Cappadoce l'œuvre artistique de l'Arménie et qui, sans aucun doute, allaient exercer une influence prépondérante sur le développement de l'art et de la civilisation chrétienne, sur ce sol d'une culture plus de deux fois millénaire. Le fait est important à signaler. Il éclairera des similitudes frappantes entre l'art arménien et l'art cappadocien, ressemblances que, dès le XI[e] siècle de notre ère, on s'expliquerait malaisément, si l'on n'avait, présente à l'esprit, la pénétration réciproque des chrétiens d'Arménie avec ceux de Cappadoce.

***

Ce n'est pas sans une juste apparence de raison que l'on voit dans les églises rupestres de la Cappadoce une nouvelle province de l'art byzantin ; mais à une condition et à partir d'une certaine époque.

On ne prête qu'aux riches, et Byzance, devenue, sous le vocable de Constantinople, l'une des grandes capitales du monde chrétien d'Orient, ne devait pas tarder à avoir cette puissance de rayonnement qui porta jusqu'aux extrémités de l'Empire, et au delà, la magie du nom byzantin. Par suite d'une terminologie souvent inadéquate, on a mis sur le compte de Byzance toute une civilisation dont elle n'est sûrement pas l'auteur, et les savants de nos jours semblent être arrivés à une conception qui se rapproche plus de la vérité historique.

Au début, loin d'avoir largement rayonné au dehors, Constantinople a dû beaucoup recevoir, avant d'avoir pu beaucoup donner. Les maîtres de la pensée chrétienne illustrèrent d'abord Alexandrie et Antioche, avant de passer le Bosphore et de faire briller d'un éclat tout nouveau la jeune capitale de l'empire romain d'Orient. Et si la chaire sacrée retentit, dans les vieux murs de Byzance, de l'éloquence des grands Cappadociens, on voudra bien se rappeler que les Basile et les Grégoire devaient leur formation intellectuelle, religieuse et artistique au pays qui leur donna le jour et non à la grande ville qui les reçut dans son sein.

C'est dire que, dans une certaine mesure et à certain point de vue, ce n'est pas à Byzance qu'il faudra chercher les origines de l'art byzantin en tant que représentant de l'art chrétien d'Orient, mais bien plutôt dans les provinces asiatiques de l'Empire byzantin.

M. Jean Ebersolt signalait naguère (*La miniature byzantine*, p. 1) que « Constantin le Grand s'adresse à Eusèbe, évêque de Césarée en Palestine, et lui demande cinquante exemplaires des Saintes Ecritures, copiés sur parchemin par d'habiles calligraphes. Eusèbe s'empressa de répondre à son désir en lui faisant parvenir des manuscrits somptueusement ornés... »

Ce renseignement historique est des plus précieux pour permettre de se représenter au vrai le processus de l'art byzantin à ses débuts. Cet art chrétien oriental, né peut-être en Palestine, à moins qu'il ne provienne d'Alexandrie

d'Egypte, se dirigera maintenant vers la nouvelle capitale de l'Empire ; il passera par la Syrie, par la Mésopotamie du Nord, par l'Arménie et la Cappadoce, où il rayonnera largement, avant de quitter l'Anatolie et franchir le Bosphore, pour élire domicile à Byzance. Et alors, dès le IVe siècle et jusqu'à la fin du VIe, on assistera à l'élaboration de cet art nouveau que l'on dénomme byzantin et qui est en réalité l'art chrétien de l'Orient.

Deux traditions artistiques s'affrontent ; l'une, hellénistique, ne quitte guère l'Europe et Byzance ; l'autre, orientale, a ses foyers principaux en Palestine, en Syrie, en Arménie, en Cappadoce. Dans ces vieilles provinces, lourdes d'un glorieux passé artistique, l'influence hellénistique ne pénètre que tardivement et sporadiquement. Elles avaient autant à donner qu'à recevoir. Aussi la Cappadoce est-elle une des provinces de l'Empire où la civilisation chrétienne, avec son art nouveau, son éloquence sacrée, son architecture spéciale, se développa de bonne heure et d'une façon à la fois brillante et indépendante.

Il ne reste actuellement que le souvenir des fresques et des miniatures cappadociennes, qui, dès le IVe siècle, illustrèrent la vie et les souffrances des premiers martyrs chrétiens. On peut s'en faire une idée, avec un petit effort d'imagination, en se référant aux descriptions qu'en ont données les grands Cappadociens. Ces fresques, peintes directement sur la paroi du rocher ou sur une préparation au plâtre, continuaient, dans une certaine mesure, l'iconographie hittite. Elles contribuaient à instruire le peuple par les yeux, en lui représentant d'abord les scènes de martyre de la primitive église chrétienne, en lui proposant ensuite les principales scènes du cycle évangélique.

Plus durables que les fresques, les mosaïques, avec leurs fonds or et bleu, défrayèrent longtemps et dès le VIe siècle, le goût artistique et historique des chrétiens anatoliens. Et ces mosaïques doivent, selon toute vraisemblance, être tenues pour les prototypes de certaines miniatures arméniennes et cappadociennes, où les couleurs les plus vives, sur fond bleu ou or, sont d'une tonalité de toute beauté, et que l'on peut encore admirer dans les manuscrits qui ont échappé aux injures du temps et à la main barbare et destructice des hommes.

On savait, plus par tradition que pour les avoir vues, que des peintures murales, dites byzantines, avaient orné les principaux sanctuaires chrétiens de la Cappadoce, et ce, sur une période allant du VIIe au XIIe ou au XIIIe siècle de notre ère. Il devait appartenir à des savants tels que Texier, Grégoire, Rott, de faire connaître les vestiges de cet art quasi disparu. Il devait appartenir au P. Guillaume de Jerphanion de parachever l'œuvre de ses devanciers et de faire connaître enfin, et d'une manière qui paraît devoir être exhaustive, ce que fut l'art chrétien de Cappadoce jusqu'à la fin du XIIIe siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'arrivée des hordes barbares qui, parties de l'Asie Centrale et déferlant vers l'Occident, devaient mettre fin à tout ce qui était bon et beau dans les anciennes provinces chrétiennes du vaste empire byzantin.

Après une série de voyages d'exploration et de séjours en Cappadoce,

le P. de Jerphanion publiait, avant 1914, une série de monographies, déjà intéressantes et importantes, qui faisaient connaître les résultats premiers de sa patiente investigation. Puis il commençait, en 1913, à publier à Beyrouth, à la Faculté Orientale de l'Université Saint-Joseph, le fruit de ses longues recherches. La guerre survient, l'impression est suspendue, des documents se perdent. Et il faut, une fois les hostilités officiellement terminées, reprendre à pied d'œuvre la publication si brutalement interrompue. C'est, cette fois, sous les auspices du Service des Antiquités et des Beaux-Arts du Haut Commissariat français en Syrie, que la magistrale étude du savant archéologue voit le jour.

On ne possède actuellement que la première partie du tome I (texte et atlas) ; c'est plus que suffisant pour juger de la valeur de l'œuvre. Les peintures des églises *rupestres* de Cappadoce sont maintenant publiées avec tout le soin désirable et, muni de ces superbes planches et aquarelles, on regrettera moins la destruction lente mais sûre de ces antiques vestiges d'un passé actuellement disparu.

D'après le savant auteur, les peintures cappadociennes qu'il nous révèle s'échelonnent sur une période qui va du Xe au XIIIe siècle de notre ère ; bien que qualifiées de byzantines, ces peintures, surtout les plus anciennes, semblent bien plutôt continuer la tradition iconographique syrienne du VIe et peut être du VIIe siècle. Elles représentent des scènes de martyre, des patrons devant lesquels s'agenouillent leurs fidèles avec inscription de leurs noms et dates ; elles figurent enfin les principales scènes du cycle évangélique, telles qu'elles prirent vraisemblablement naissance en Palestine. La publication du P. de Jerphanion, lorsqu'elle sera parachevée, constituera le chaînon qui manquait encore dans le développement historique de l'art chrétien d'Orient.

Les nombreux motifs ornementaux, publiés dans le volume du texte, font connaître une série de documents qui établissent à coup sûr l'influence exercée par l'Orient sur l'iconographie du moyen âge occidental, et qu'on voit apparaître dans la sculpture française à partir du XIIe siècle. Il faut surtout voir et contempler les planches de l'atlas, admirablement bien venues, où les scènes les plus variées des récits évangéliques et des souffrances des premiers martyrs sont reproduites avec la plus scrupuleuse fidélité. Il faut voir les vues pittoresques du pays, ces cônes tourmentés, ces sites bizarres d'une région volcanique par excellence, pour comprendre comment, à l'époque chrétienne comme à l'époque hittite, la décoration rupestre a eu une si prodigieuse fortune dans l'esprit religieux des habitants successifs de ce pays.

Les peintres cappadociens ne sont pas tous des maîtres, tant s'en faut. Mais ils ne sont pas tous de simples imitateurs. A côté d'une tradition iconographique à laquelle ils doivent rester fidèles, ils font souvent preuve d'invention et d'imagination. Il y a, dans leurs œuvres, du mouvement, souvent fort expressif ; ils ont une prédilection marquée pour le décor et l'ornementation et, grâce aux aquarelles de M. Mamboury et de M. Ridolfi, on reconnaîtra à plusieurs de ces fresques un véritable cachet artistique.

Comme je l'ai signalé ci-dessus, la pénétration des influences arméniennes a dû se faire largement sentir en Cappadoce. Dès avant la publication du monumental ouvrage que nous annonçons ici, le P. de Jerphanion ne signalait-il pas, dans son *Rapport sur une mission d'Etudes en Cappadoce* (1913, p. 12), que dans une chapelle de Gueurémé il fallait voir des différences de style qui « accusent peut-être une main arménienne » ?, et plus loin, p. 15, le savant auteur ne signale-t-il pas que « à Balleg Kilissé, on pourrait supposer encore un peintre arménien, travaillant sur des données d'origine syrienne ? »

C'est plus qu'il ne faut pour établir que l'art chrétien d'Orient, né en Palestine, se développe en Syrie, en Arménie et en Cappadoce. Il naît et il se développe dans des pays d'une antique civilisation, où l'art était pratiqué depuis des milliers d'années. La suite de la publication du P. de Jerphanion tiendra probablement compte de cette sorte de prédestination de l'art et de la religion à avoir des patries d'élection et de prédilection. Et l'on aura ainsi, dans un raccourci du plus haut intérêt, la vision de quarante siècles de civilisation, sur une terre aussi cultivée que le fut la Cappadoce, où se succédèrent les religions les plus diverses, les arts les plus variés, et où déferlèrent les armées d'à peu près tous les peuples d'Asie, d'Afrique et d'Europe.

C'est ce qui nous fait désirer ardemment les conclusions générales de l'auteur et l'achèvement d'une œuvre artistique et historique aussi capitale.

Frédéric MACLER.

LE THÉATRE ET LA DANSE A JAVA [1]

Le théâtre javanais, qui existe depuis une époque fort ancienne, était, à l'origine, un jeu d'ombres " Wayang " que l'on obtenait en projetant sur un rideau des silhouettes de poupées en cuir découpé, éclairées en arrière par une lampe à huile. C'était le Wayang Kulit (cuir) ou Wayang Purwa qui s'est conservé jusqu'à nos jours dans sa forme primitive et que l'on donne encore à chaque occasion de fête. Les poupées sont silhouettées dans du cuir de buffle délicatement travaillé, et fixées sur un manche et une tige en corne. A côté du Wayang Kulit — le véritable théâtre d'ombres — on trouve encore à Java le Wayang Klitik avec les poupées plates en bois peint et le Wayang Golek avec les poupées rondes et habillées qui deviennent, dans les mains adroitement souples des Javanais, d'étranges petits corps vivants, onduleux et pleins de style. Une forme plus primitive du théâtre javanais, le Wayang Beber, consiste en simples tableaux que l'on déroule pour illustrer l'histoire racontée par le *dalang* qui dirige le jeu. Ce n'est qu'à de rares occasions qu'on peut voir ces tableaux qui sont tous fort anciens.

Vers le milieu du dix-huitième siècle naquit la dernière forme du théâtre à Java : le Wayang Wong, dans lequel toute idée d'ombre a disparu et où les pièces, les *Lakon*, tirées généralement du Maha Bharata et du Ramayana, sont jouées cette fois par des hommes. Dans ce théâtre c'est la danse qui est l'essentiel, tout se traduit par des mouvements du corps et cette plastique animée dans laquelle chaque geste a une signification, où l'acte le plus simple de la vie et les sentiments les plus profonds de l'âme humaine sont suggérés par ce langage plastique et musical, exprime bien en une forme splendide le fond religieux et plein de mystère de ces âmes orientales. Dans ce théâtre de danse, de gestes et d'attitudes, on sépare nettement les danses d'hommes des danses de femmes, car, ainsi que le veut la tradition javanaise, l'*adat*, ils ne paraissent jamais ensemble ; les rôles de femmes dans les *lakon* sont remplis par des jeunes gens.

Les grandes représentations de Wayang Wong se donnent au palais du sultan de Djokja ainsi qu'à Surakarta, et les principaux acteurs sont des princes de la plus haute aristocratie. Depuis leur enfance ils sont initiés à l'art chorégraphique qui tient une grande place dans la vie de la cour ; tout prince, toute personne noble pratique cet art.

---

(1) *Voir* Planches L à LII.



Wayang-Wong populaire.



Photos de l'Institut Colonial d'Amsterdam.

Wayang-Wong populaire.

« La danse est pour nous une littérature plastique, d'une valeur directe d'éducation, » écrit le prince Ario Suryodiningrat. Ce prince, frère du sultan actuel de Djokjakarta, a la direction de tout le groupe des danseurs et des musiciens du *kraton* (1) et s'oppose formellement à l'infiltration et à l'influence européennes dans ce domaine. On ne peut que louer l'intelligence de ce prince qui veut conserver les grandes traditions de cet art que tout Javanais considère comme un art d'une signification religieuse, qu'il étudie avec un sérieux profond sans jamais lui accorder le moindre caractère profane d'amusement ou de passe-temps.

Les deux principaux centres de danses à Java sont Djokjakarta et Solo, villes de résidence des deux sultans. C'est là seulement que l'on peut voir les pures danses traditionnelles javanaises. Dans les résidences de Banyumas, Pekalongan, Semarang et Kediri, on trouve le même style chorégraphique qu'à Solo (Surakarta), mais pour la véritable danse de Djokja, ce n'est qu'au *kraton* de cette ville qu'on peut la voir, car le sultan tient à ce que les maîtres de danse de son petit royaume ne donnent pas de leçons hors des frontières de cette ville. Ici les règles de la chorégraphie indigène sont plus strictement observées qu'à Solo où le mouvement vers un modernisme occidental commence à se faire sentir. C'est de Surakarta, alors dans toute la pureté de son art, que venaient les petites danseuses javanaises que l'on a tant admirées à Paris à l'Exposition de 1889.

Les véritables grandes représentations de Wayang Wong sont rares, car elles durent quatre jours, de huit heures du matin à huit heures du soir, demandent des mois de préparation et une grosse dépense. Autrefois avait lieu chaque dix ans une fête de ce genre. Pour la dernière qui se donna en 1923 à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du couronnement de la reine de Hollande, les trois cent cinquante acteurs qui composaient les personnages de ce lakon durent répéter chaque jour pendant une année et demie. Il y avait vingt-quatre ans que pareille représentation n'avait pas été organisée et c'est la première fois que le faisait le sultan actuel Hamongku Buwono VII.

La pièce se donne en plein air devant le *pendoppo* (2), sous une grande galerie couverte et dallée de marbre ; l'orchestre, le *gamelan*, occupe toute la partie du fond à la limite de la galerie et de la cour du palais et, en arrière-plan, la foule des indigènes au corps bronzé, mi-vêtu de batik, compose un somptueux décor à l'ombre des varigniers sacrés. Dans ces pièces, tous les principaux rôles sont remplis par les princes, parents du sultan ; mais comme il serait impossible pour une même personne de jouer quatre journées sans repos, on prend deux acteurs pour un rôle, deux personnes de même taille,

---

(1) Palais du Sultan.

(2) Emplacement carré, surélevé, ouvert généralement de trois côtés et surmonté d'une toiture soutenue par des piliers.

de même type, que l'on grime d'une façon identique afin que le spectateur ne puisse s'apercevoir du changement sur scène. Quant au décor, le plus souvent il est supprimé ou se réduit, quand il existe, à un simple objet placé là comme indication. C'est ainsi qu'un pot de fleurs signifie un décor de jardin, que quatre montants garnis d'un rideau, un *klambou*, indiquent que la scène a lieu dans une chambre à coucher et qu'une simple silhouette en bois découpé évoque une montagne.

Le dalang dirige et explique la pièce. Il est assis en *silo* (1) devant le gamelan et son rôle est de faire une lecture d'introduction suivie d'explications s'intercalant entre les scènes et qu'il débite d'un ton monotone comme un récitatif. Les acteurs principaux parlent à certains moments, mais c'est la partie secondaire de leur jeu. Ils ont le corps artificiellement jauni avec du *boreh*, la couleur impériale, et leurs costumes consistent en combinaisons de somptueux tissus : batik au motif princier Parang Rusak, formant une jupe courte qui se termine devant en longs plis sinueux jusqu'à terre ; d'écharpes souples, soyeuses, immatérielles comme des ailes d'insecte, tenues à la taille par une ceinture que ferme une fibule d'or ; de diadèmes ornés de pierreries qui, le soir, sous le pendoppo illuminé, étincellent et s'éteignent comme les paillettes d'une armée de lucioles; de *kris* princiers, ces épées javanaises dont le fourreau est souvent d'or incrusté de diamants.

Tout acteur en pénétrant dans la galerie de marbre, s'incline à terre en ployant un genou et fait, avec ses deux mains levées devant le front, le beau geste du *sembah*, le salut javanais, qu'il adresse au sultan. A chaque entrée et à chaque sortie il doit saluer ainsi et la grâce souple si particulière de ces Orientaux fait toujours de ce geste une joie pour le regard.

Les danses elles-mêmes ont la plus étonnante variété d'expression. On a pour les danses d'hommes deux groupes principaux :

Les danses de force (Djoget Gagah).

et les danses délicates (Djoget Halous).

Les cinq subdivisions suivantes s'appliquent aussi bien aux danses d'hommes qu'aux danses de femmes. D'abord les danses-types (Djoget Pokok) exécutées entièrement dans un style chorégraphique établi conventionnellement. C'est une suite de mouvements qui s'accomplissent et se succèdent en un plan fixe ou bien qui s'exécutent en une marche au rythme plastique dont l'effet est d'une beauté saisissante quand un groupe de danseurs apparaît chatoyant et prestigieux comme une légion d'insectes fantastiques glissant sur les dalles de marbre gris.

Viennent ensuite les danses dérivées (Djoget Gubahan) qui consistent en diverses combinaisons de ces mouvements-types. Puis les danses élégantes (Djoget Mirogo) dans lesquelles on recherche avant tout la grâce du geste, l'ondulation harmonieuse du corps, la souplesse féline des membres. Ce groupe comprend environ quarante-cinq sortes de danses, plus

(1) La position assise, les jambes croisées, comme un Bouddha.







Photos de "Oedaya" R. M. Noto Soeroto, La Haye.

Wayang-Wong à la Cour de Surakarta (1880).

charmantes les unes que les autres et exquises de rythme plastique et musical. Dans cette catégorie entrent :

Le Ngalayang (se laisser choir doucement sans bouger les ailes) ;

L'Anggegem Udet (la main qui joue avec une ceinture de femme) ;

Le Tjindil Ngungah Tumpeng (une jeune souris qui regarde un tas de riz) ;

Le Kodok Mongkrong (la grenouille assise), etc....

Puis enfin les deux derniers groupes des danses les plus expressives et qui reviennent le plus fréquemment : la danse du combat et la danse d'amour Djoget Nglono ou Klono. On a pu voir quelques figures de cette danse pour la première fois à Paris aux matinées javanaises que l'Association française des Amis de l'Orient a pu donner au printemps dernier, grâce au concours de jeunes danseurs de Solo, étudiants en Hollande.

Voici ce que le prince Ario Suryodiningrat écrit au sujet de cette danse :

« Klono est le qualificatif que l'on donne à quelqu'un qui se trouve « par sa passion dans un état d'irrésistible extase. Le danseur est un amoureux « qui se prépare à rencontrer sa bien-aimée. Il commence à se parer ; il frise « ses moustaches, peigne ses cheveux, met son couvre-tête, arrange ses parures « d'oreilles, étend le pli tombant de son habit de gala et se mire avec beau- « coup de satisfaction dans une glace. Maintenant il est prêt ; il se réjouit en « voyant en pensée sa bien-aimée à laquelle il offre un cadeau précieux, et, « conscient de sa puissance, il fait des mouvements de bras, tourne gracieuse- « ment ses mains, joue avec sa bague d'une façon provocante et demande à « son amante une fleur comme signe de son amour. D'un tout autre caractère « est la danse quand le jeune homme et la jeune fille sont ensemble. Ici encore « s'expriment les sentiments d'amour et la passion, mais ce n'est plus main- « tenant la représentation vague, imaginée par le jeune homme ; il n'est plus « question de parure pour une rencontre prochaine et de joie à la pensée de « l'impression qu'il produira par sa force et sa beauté. Tout cela disparaît « pour faire place au seul désir de gagner la jeune fille. Hésitant d'abord, le « jeune homme s'approche ensuite avec plus d'audace ; et ce jeu d'élans et de « reculs devient de plus en plus émouvant jusqu'à ce que l'amant vaincu se « rende enfin (1). »

Toute cette danse de passion se fait avec la plus délicate mesure ; la sensualité reste toujours chaste, l'ardeur est concentrée et cette évocation de l'éternel poème de l'amour, que traduisent en émotion contenue les mouvements splendides de ces corps, atteint une puissance d'expression d'autant plus émouvante que les visages mêmes restent impassibles et hermétiques, gardant au fond de leurs grands yeux rêveurs le mystère inviolé de leur âme.

Il existe à Djodjakarta une danse typique, le Djoget Djengkeng (danse sur les genoux). C'est le prince Tumenggung Purwo-

(1) Revue *Oedaya*, R. M. Noto Soeroto, La Haye.

diningrat, un *bupati* d'alors (un ministre), qui créa cette danse avec quelques autres princes. En l'année 1875, Purwodiningrat organisa de nombreux *klenengan* qui sont des concerts donnés dans l'intimité avec un accompagnement de chant par des professionnels. A ces soirées, le bupati était entouré d'amis, de connaissances et d'un grand nombre de domestiques. La plupart du temps une des personnes présentes faisait à ce concert un récit du vaillant prince de Blanbangan, nommé Prabu Menak Djinggo, dont l'histoire se passait au temps du riche empire de Modjopahit. Un soir, Purwodiningrat émit l'idée de jouer le récit comme une pièce de théâtre en restant toutefois assis à la même place pour plus d'intimité. Le public se rangea à cette proposition et l'on commença de jouer la pièce avec un dalang pour conduire les dialogues. Après une année, cette forme de jeu et de danse sur les genoux avait pris un grand développement ; les acteurs dirigeaient eux-mêmes les dialogues, conservant leur position assise, mais faisant avec leurs membres supérieurs des mouvements plus étendus et plus variés. En 1876, le prince Mangkubumi, oncle du sultan actuel, prit lui-même la direction du Djoket Djengkeng et sous cette direction il devint ce qu'on le voit aujourd'hui exécuté.

Le sujet des pièces de Wayang des *lakon* est toujours compliqué, touffu comme un paysage oriental ; les scènes de combat reviennent sans cesse, donnent lieu à des groupements de figures aux arabesques qui se nouent, se dénouent dans le mouvement ordonné et eurythmique des corps qui glissent, se frôlent, ondulent ou bien s'étreignent, s'arc-boutent et se cambrent dans le combat, en un resplendissement de couleurs. Le corps tout entier « vit » ; chaque membre a l'intelligence de l'acte qu'il accomplit. Le décochement d'une flèche, le jeu d'une épée dans la main d'un héros, les luttes corps à corps, le pied nu qui pose silencieusement ses orteils mobiles sur le sol de marbre, la main qui saisit le *selendang* ou qui le rejette vivement en arrière, les doigts qui ondulent comme sous une caresse de l'air, tout est réalisé en une telle beauté de mouvements que, malgré le caractère conventionnel de ces danses et peut-être justement par ce caractère conventionnel, le geste atteint sa plus grande intensité expressive en même temps qu'il est une révélation d'harmonie et de plastique idéales. Ces artistes divinisent l'acte le plus banal, et le miracle à chaque seconde se renouvelle.

***

Dans les danses nobles de femmes, on trouve, à Java, les Serimpi et les Bedoyo. Les premières sont exécutées par quatre danseuses et les secondes par neuf. Ce sont les danses les plus fines, les plus gracieuses, de la plus exquise subtilité, qui se passent en mouvements sobres, en arabesques ininterrompues de doigts fuselés, de mains admirables dont les gestes onduleux font songer à des épanouissements de fleurs, à des vols d'oiseaux ou à des souplesses de vagues. C'est le soir généralement, à chaque réception officielle ou intime que l'on peut assister à ces danses.

Sourdement, en murmure à peine perceptible, s'élèvent les premières notes du Gamelan, tandis qu'au loin on voit s'avancer comme dans un conte les petites princesses ornées, fardées, vêtues de soies chatoyantes, parfumées de melati et constellées de bijoux précieux. Elles s'avancent lentement, hiératiques comme une théorie d'idoles ; leurs pieds glissent sans bruit sur le sol ; elles tiennent leur petite tête droite, leurs grands yeux toujours baissés, et, relevant de leur bras nu les plis du *saron* (1), elles marchent, simplement, mais leur démarche est divine et miraculeuse. Elles contournent le pendoppo, pénètrent dans son enceinte et lentement s'asseyent sur le sol où, immobiles, figées dans leur pose élégiaque, ces petites princesses de rêve forment un somptueux parterre qui se reflète sur le gris fin du marbre poli.

Toujours lointaine, mystérieuse et sourde continue la mélodie plaintive du gamelan. Des voix s'élèvent bientôt pour dire en une sorte de mélopée d'une poignante monotonie — qui est parfois un curieux rappel de phrases de plain-chant — l'histoire qui va être mimée par les Bedoyo. Et tout à coup, avec une lenteur religieuse, on voit les petites princesses tourner ensemble la tête avec la plus infaillible symétrie, se lever et commencer la danse. Ce mouvement très simple qui vient rompre sans un heurt leur très longue immobilité est d'un effet extraordinaire : on craignait un choc et c'est avec la plus parfaite harmonie que commence une suite de mouvements sobres, d'ondulations, de jeux de mains et d'écharpes soyeuses, tandis que sur les visages aux grands sourcils arqués, aux lèvres avivées d'incarnat, pas un muscle ne tressaille et que les yeux mi-clos restent fixés à terre. Le rythme plastique et musical est si parfait qu'on dirait vraiment que les sons émanent des corps et que la musique naît de leurs mouvements. Ces petites princesses vont, viennent, elles semblent raconter des histoires d'astres sur une musique des sphères ; leurs pieds nus effleurent à peine le sol, chacun de leurs gestes crée de la lumière, chacun de leurs mouvements est une joie. Et quand, après le long récit qu'elles ont mimé, elles s'éloignent de leur démarche pleine de style pour disparaître dans les galeries de ce palais mystérieux, on a le sentiment qu'autour de soi toutes les lumières viennent de s'éteindre.

A côté de ces danses qui sont les véritables et pures danses javanaises, on peut mentionner les Wajang-Wong populaires, dans lesquels les traditions ne sont plus strictement observées et où les femmes jouent aussi ; puis les Tandak que l'on voit beaucoup dans la contrée du Preanger (ouest Java) et à Batavia et que dansent presque toujours des filles publiques, les *rong'geng*. Pour les hommes, on a les Pentjak avec deux ou quatre danseurs. Bien que ces danses aient un caractère tout différent des danses nobles et qu'elles leur soient inférieures, on y retrouve toujours le rythme essentiel et caractéristique de l'indigène de Java et la souplesse surprenante de son corps.

---

(1) Rectangle de batik drapé en jupe.

***

Dans le théâtre javanais le geste plastique et son accompagnement musical sont si étroitement liés qu'il est impossible de parler de la danse sans accorder une place importante à la musique, cet art qui est peut-être de tous les arts celui qui exprime le plus profondément la qualité d'âme d'un peuple. L'orchestre, le gamelan est composé de toute une collection d'instruments assortis, une grande place étant donnée aux instruments de bronze. On a deux sortes de gamelan avec un système différent d'octave diatonique : le gamelan *salendro* qui est le plus ancien ; il est fondé sur une gamme de cinq notes et rappelle le système tonique des Chinois ; le gamelan *pelog* avec sept notes dans l'octave. Celui-ci est né probablement après la chute de l'empire hindou de Modjopahit, après des influences arabes et même persanes. Le *salendro* serait donc de quatorze siècles environ plus ancien que le *pelog*.

Ces deux gamelan ne se jouent jamais ensemble, leurs intervalles n'ayant pas de concordance et les sons homonymes n'existant pas. La tradition javanaise, l'*adat*, veut que certaines catégories de mélodies ne soient jouées qu'à des heures fixes, de sept heures du soir à minuit, ou de midi à trois heures, et ceci est strictement observé. Les mélodies-types, au nombre de trois cents environ, sont les *gending* dont les meilleurs et les plus classiques datent du dix-septième siècle du temps du sultan Agung sous le florissant empire de Mataram. On a pour chaque circonstance particulière des mélodies spéciales ; c'est ainsi qu'on a le gending pour saluer des hôtes, le gending pour les dîners, celui que l'on joue au début d'une fête et celui qui clôture une réception. La musique fait essentiellement partie de la vie javanaise et pour le plus simple indigène qui module avec sa flûte en bambou, au soir tombant, l'air nostalgique d'un vieux gending, aussi bien que pour les musiciens qui accompagnent les danseuses publiques, les *rong'geng* et pour les princes dont la vie s'écoule mystérieuse derrière les enceintes de leur kraton, pour tout Javanais la musique est bien l'expression spontanée de sa vie intérieure.

Il est difficile de dire exactement de quoi doit se composer un Gamelan complet. Ceux que l'on trouve dans les *vorstenlanden*, le « pays des princes », peuvent comprendre vingt-quatre musiciens environ, les *niyaga* et treize sortes d'instruments. Les principaux sont le *rebab* sorte de viole avec la moitié d'une noix de coco comme caisse d'harmonie et deux cordes de cuivre aux sons accordés avec le troisième et le sixième son de la gamme *salendro* et dont les voix aiguës et sanglotantes dominent les tonalités amples et profondes des instruments de bronze. Ceux-ci sont les plus nombreux. On trouve les *bonang*, les *ketuk* qui sont des sortes de timbales horizontales reposant sur des châssis de bois et sur lesquelles on frappe avec des baguettes enveloppées de drap. Puis les *saron*, les *gender* aux plaques de bronze dont la longueur et l'épaisseur varient suivant les tonalités, et que l'on maintient par des cordes fixées sur un cadre de bois ; au-



Photo de " Oedaya" R. M. Noto Soeroto, La Haye.



Photo de l'Institut Colonial d'Amsterdam.

En haut : Wayang-Wong à la Cour de Surakarta (1880).
En bas : Bedoyo.

dessous de chaque touche se trouve un étui de bambou pour la résonnance du son. Les joueurs de *gender* ont une succession de mouvements tout à fait curieux et d'une adresse qui enchante : la main droite frappe avec un petit marteau feutré la lamelle de métal qui produit le son et pour éviter le prolongement de la vibration, la main gauche caresse ensuite (toujours d'une note en arrière) la touche qui vient de vibrer. La précision de ce mouvement qui appelle de continuels croisements de mains est parfaite ; les mains sont maigres, aux doigts longs, souples, aux articulations mobiles qui donnent l'illusion d'être dans tous les sens et sans limite. L'adresse et le style de ces mains sont étonnants.

On a ensuite toutes les batteries de *gong* ; les plus grands atteignent parfois un mètre de diamètre et jouent un grand rôle dans les gending de combat. Puis les moins importants tels que le *kampul*, le *bendè* qui sont là pour ponctuer et souligner les phrases musicales et enfin dans les gamelan princiers le gros tambour, le *tètèk*.

La perfection d'ensemble d'un tel orchestre, la fusion de ses instruments si divers est la plus étrange surprise ; et, quand, par une de ces nuits claires d'Orient, dans la demi-obscurité fantastique d'une cour de palais, commence de s'élever en sourdine une mélodie de gending qui fait songer à un frôlement d'ailes, à des soupirs d'insectes, ou à un ruissellement d'eau, on reste saisi et comme envoûté par cette musique éminemment distinguée qui fait pressentir et qui éveille une qualité d'émotions si supérieures, qui exprime, même dans la plus intense expression de joie, la mélancolie sourde et lointaine — éternel accompagnement dont l'essence est la même partout — et qui scande, triste et funèbre, les plus splendides joies de nos vies.

Dans toutes les manifestations d'art, que ce soit la danse au rythme plastique des corps ou la musique avec ses mélodies étranges d'une si pure distinction, dans toutes les formes d'art les Javanais évoquent mais n'accomplissent pas. Pour eux la plus grande émotion de beauté ne peut être éveillée que par un symbole ou par une promesse et le geste et la phrase qui s'arrêtent au moment précis où ils allaient achever de s'accomplir dans une forme réalisée humainement et par conséquent incomplète, atteignent une puissance et une force de vérité beaucoup plus grandes que le geste qui veut achever l'acte et la pensée qui veut atteindre la limite de son expression exacte. Cet art qui ne précise pas, qui ne formule pas, dans lequel flotte l'enveloppe impalpable d'une trame mystérieuse est bien un art d'un caractère universel par sa puissance d'évocation de la vie, sous une forme de beauté compréhensible et émouvante pour tous. Et c'est bien là la mission la plus sublime de l'art véritable : éveiller toutes les possibilité latentes de compréhension de la vie, éveiller ce besoin et ce pressentiment de beauté qui sommeillent plus ou moins profondément dans les âmes, et, les ayant éveillés, faire jaillir dans le sanctuaire spirituel de chaque être la vision d'un accomplissement divin qu'une émotion d'art a fait naître.

Gabrielle Ferrand.

LES DESTINÉES DE L'ARCHÉOLOGIE CHINOISE[1]

(Suite et fin)

VIII

Comme on peut s'y attendre, les jugements négatifs sont plus nombreux et variés que les jugements positifs, en effet le positif tient d'une part à l'observation d'une norme, et d'autre part à tout ce qui la dépasse. En outre, l'individualité de l'auteur se montre plus facilement dans les imperfections, que dans les efforts pour atteindre la vérité, car ce qui est généralement approuvé porte rarement un cachet personnel.

Toutes ces considérations étrangères naturellement aux auteurs des comptes rendus chinois, expliquent à mon avis, ce fait un peu étonnant : le *Catalogue*, lorsqu'il décrit la collection de livres parfaitement constituée de K'ien Long (livres avidement recherchés par toutes les autorités de la Chine) prononce parfois l'appréciation peu flatteuse, parfois la condamnation formelle des livres admis dans cette collection modèle, alors qu'il fait l'éloge exagéré des livres édités au palais sous la direction de l'empereur. Cela s'explique par une revanche de l'esprit d'impartialité.

L'ensemble du travail non scientifique est caractérisé par ce fait qu'il ne fait faire aucun progrès à la science : l'édition récente est pire que l'édition précédente ; ou bien l'archéologue répète des pensées déjà dites avant lui. Son livre n'est pas plus scientifique par sa forme que par son esprit : ce n'est qu'une réunion chaotique de matériaux.

« Le livre ne représente pas un fonds sérieux, il ne peut servir de base pour une étude ou d'appareil critique pour un autre ouvrage. » « Dans son imperfection, il n'inspire aucune confiance, il n'y a rien à en tirer de bon ».

Parfois, dans cet état le livre est bon seulement pour servir de guide-

---

(1) Vassili ALEXÉEV, sinologue, professeur à l'Université de Leningrad, conservateur-adjoint au Musée Asiatique de l'Académie de l'U.R.S.S., membre de l'Académie de l'Histoire de la Culture matérielle et de l'Institut de l'Histoire des Beaux-Arts, a publié plusieurs ouvrages sur la poésie et l'archéologie chinoises. L'article que nous traduisons a paru dans les *Annales de l'Académie de l'Histoire de la Culture matérielle* vol. III, N° 3, 1924. Leningrad.

âne aux falsificateurs, ou aux artisans qui fabriquent par exemple des sceaux dans le style ancien.

« Un homme inutile » conclut avec une certaine rudesse le *Catalogue*, en achevant son compte rendu d'un auteur mauvais.

Un autre défaut qui laisse toujours une mauvaise impression, c'est l'état incomplet de l'étude ou la fausse apparence d'une étude complète, apparence qui consiste seulement dans la répétition de faits déjà connus ou qui remplit « le vide par une nomenclature ».

Parfois il en résulte un tas de matériaux sans préface, sans postface, sans date, sans aucune remarque de l'auteur.

« Ce n'est pas un livre, fait remarquer le *Catalogue*, ce ne sont que des notes prises au jour le jour ».

L'état incomplet des matériaux entraîne la déviation de la bonne méthode. L'auteur n'enregistre pas des différences évidentes, et il ne donne pas ce que l'on attend de son travail.

Cet état incomplet peut avoir, à vrai dire, une raison sérieuse, par exemple la pauvreté de l'auteur qui ne lui permet pas de faire les dépenses nécessaires pour la planche, le papier et l'impression.

Il n'en est pas de même quand l'auteur omet, volontairement semble-t-il, d'enregistrer ce qu'il a vu, sans exposer ses raisons, surtout quand les matériaux omis sont de grande valeur.

L'auteur n'indique ni les dates, ni les noms, ou parfois prend des dates dans les encyclopédies où les témoignages sont de dixième main. Tout cela inspire des doutes, qui deviennent plus grands encore, quand nous remarquons que l'auteur refuse de se prononcer dans une question difficile.

Un autre défaut est de ne pas indiquer les sources de ses jugements ou de ses références. Il ne dit rien, ni s'il a vu la stèle lui-même, ni s'il la juge d'après les données d'un autre savant ; il n'indique pas d'où provient ce qu'il enregistre, ou ce qui est encore pis, il garde parfois volontairement le silence sur les sources dont il s'est servi pour son travail, tandis qu'il parle de toutes les autres. « Ainsi, on fait disparaître les traces », remarque le *Catalogue*.

Par suite de cette négligence des sources, l'on donne des témoignages et des indications de seconde main. Ainsi le paléographe juge d'après l'estampage et n'a pas vu la stèle dont il parle, fait regrettable quand c'est un estampage déjà défraîchi, pour ne rien dire de la reproduction xylographique ou autre.

Le *Catalogue* nous parle parfois de ce travail de « seconde main ». On prend un estampage qu'on croit être une copie fidèle de la stèle, on fait graver une stèle nouvelle, quelquefois à la main « en imitant » l'objet célèbre, on fait disparaître les divisions authentiques du texte, on ajoute au contraire un titre calligraphique dans le goût de l'imitateur, et en outre, on intercale un nouveau commentaire graphique et calligraphique. On peut facilement se représenter la qualité du travail fait en toute confiance sur une telle falsification ! En effet, on trouve pas mal de faits curieux. Ainsi le *Catalogue* accuse un archéologue d'avoir copié un témoignage de seconde main

et sauté avec lui une ligne entière, ce qui ne se serait pas produit s'il avait collationné son texte avec le texte original de la stèle.

A noter surtout le sort lamentable des traités consacrés à la description des objets qui n'existent que dans la tradition fantaisiste et non comme objets réels. Tel est, par exemple, le fameux « album des Trois Rites » (*San Li T'ou*) qui donne des dessins de tout ce qu'on trouve dans le texte classique de trois versions des « Rites » (*Li Ki* ainsi que *Tcheou-Li* et *Yi-Li*), les vêtements, les équipages, les ustensiles, l'architecture, etc. De toute évidence, tout cela n'est qu'imagination, tout est dessiné d'après une description traditionnelle à laquelle vient s'ajouter la fantaisie de l'artiste qui suit fidèlement la mode de son temps.

De même, le numismate, surtout dans la première période de la science, décrit les monnaies sans les avoir jamais vues, en tirant tout de son imagination.

Si les classiques, les curiosités étrangères et autres matériaux sont inaccessibles à une expérience directe, l'archéologue s'ingénie à faire des descriptions des documents d'après les reproductions textuelles qui font déjà partie des descriptions et qui sont donc déjà de troisième et quatrième main. Il agit de même envers le titre de l'ouvrage, qu'il n'a jamais vu et qu'il cite, se fondant sur sa mémoire, quitte à se tromper dans le titre même.

Il y a des archéologues qui font leur livre à l'aide des références disparates. Mais le plus souvent, on rencontre des archéologues qui copient tranquillement leurs prédécesseurs, sans même se soucier de modifier un peu le texte pillé, et qui de temps en temps, omettent ce qu'ils estiment inutile. Il est évident que grâce à ces opérations les fautes passent tranquillement d'un livre à l'autre, d'une édition à l'autre.

L'auteur ne dit pas toujours où il a pris ses renseignements, ce qui occasionne parfois des bizarreries. Ainsi, l'un des copistes nous dit dans sa préface que sept pierres tombales seulement des Han se sont conservées, mais cela ne l'empêche pas d'en enregistrer avec le texte entier jusqu'à une centaine.

IX

Le manque de méthode : voilà le grand vice d'une étude archéologique. Cela se remarque, d'abord dans l'absence d'un plan, suivant lequel les matériaux auraient été rassemblés et disposés. Il en résulte un mélange de matériaux de toute espèce où il serait vain de chercher une idée de l'ordre suivi et du plan d'ensemble.

Le *Catalogue* est surtout sévère pour les auteurs qui ont mélangé dans leur livre « les métaux » et « les pierres », et n'ont pas compris la division importante de la matière archéologique.

Les matériaux rassemblées suivant une méthode défectueuse, ne sont pas mieux disposés dans l'ouvrage. Ainsi, on parle de la même chose dans des chapitres divers, ou encore l'auteur ne distingue ni unité chronologique des matériaux, ni unité topographique, ni aucune autre. Il réunit en un seul

ensemble des périodes d'une étendue immense (par exemple, toute l'antiquité jusqu'au IVe siècle après J.-C.). Le lecteur a l'impression d'un ouvrage manqué.

La division défectueuse des matériaux entraîne avec elle plusieurs inconvénients. Ainsi, le classement des monnaies d'après les catégories suivantes : « vraies », « fausses », « de date inconnue » « diverses », « monastiques », est très mauvais.

Le *Catalogue* énumère les altérations qu'apportent aux idées de l'auteur les rééditions faites par des ignorants. Ils ont toléré des déplacements accidentels des matériaux, supprimé d'un système parfait un certain nombre de parties ; ils ont rompu la suite chronologique, omis le titre détaillé, supprimé la table des matières, la postface, en somme ils ont mutilé le livre, de telle manière qu'à côté des fautes déjà existantes, ils ont entassé des erreurs nouvelles.

Parfois, au contraire, dans un texte original, les éditeurs postérieurs intercalent tout ce qui leur tombe sous la main et tout ce qu'ils estiment être bon. Ces intercalations altèrent l'original d'une manière encore plus grave, et une telle édition n'a certainement aucune valeur positive.

Voilà pour ce qui concerne les matériaux et le fond du livre. Quant à l'exposition, on peut reprocher à l'archéologue l'absence d'un système d'ensemble. L'auteur ne satisfait pas à la tâche qu'il s'est proposée, il n'atteint pas son but, il fait son exposé d'une manière incohérente et pour ainsi dire, illogique. Il embrouille lui-même le principe choisi pour son exposé, tantôt il reproduit la tradition admise, tantôt il commence la démonstration et exige des preuves, ou enfin, tantôt il reproduit le texte entier, tantôt il donne des références ; pour abréger l'exposé il sacrifie quelque chose de l'unité de son style ; tantôt il tente de vérifier les dates des stèles, les noms de l'auteur et du copiste, tantôt il les cite purement et simplement ; ailleurs, il signale ce procédé ou il le passe sous silence ; il se répète ou au contraire il omet des éléments nécessaires pour la compréhension de la suite de l'ouvrage. On ne peut trouver de fil conducteur dans son exposé incohérent. Ce n'est qu'un véritable chaos.

X

Très souvent l'archéologue ne fait pas assez attention quand il choisit les parties qu'il faut soumettre à la critique : c'est un manque de méthode qui fait de son travail un assemblage de notes sans système, sans critique. Le lecteur a sous les yeux une réunion de matériaux sans lien et non pas un livre.

L'archéologue attribue les ouvrages à des auteurs fictifs, en se fiant à des renseignements d'occasion et en acceptant les anachronismes. Ou bien il croit à la description et aux albums d'autrui sans étudier les objets par lui-même. Il garde une vaine nomenclature, sans la vérifier, il donne les noms sans les définir ; ou encore ce qui est très caractéristique des anciens numismates, il dessine des ronds vides avec une partie centrale carrée. « Quel profit tirer de ces matériaux ? » demande le *Catalogue*.

Ensuite, l'auteur s'arrête sur un détail sans importance et commence à raisonner longuement, mais il oublie l'essentiel. Il confond deux faits en un seul, il montre un éclectisme peu éclairé, il ne sait pas distinguer les particularités des écritures qu'il mélange dans un ensemble uniforme, il voit dans une adjonction à une stèle un original ancien ; il tolère des anatopismes, sans le savoir d'une façon précise en prenant les matériaux les uns pour les autres. Il noie tout dans un chaos obscur et contribue à l'intercalation des fautes dans les éditions postérieures, etc.

Le *Catalogue* se montre surtout sévère pour les archéologues qui admettent des falsifications évidentes sans les soumettre à une vérification préalable. On n'obtient ainsi qu'un ensemble de matériaux disparates. Le même reproche est adressé par le *Catalogue* aux séries célèbres de rééditions (*Ts'ong-chou*) qui contiennent aussi des falsifications archéologiques.

La confiance excessive de l'auteur quand (je cite le texte chinois) « il mange sa nourriture par son oreille » est sévèrement condamnée par le *Catalogue*. Mais les plus grands archéologues tels que Kou Yen-ngeou par exemple, se fient à ce que leur soufflent les ouvrages vulgaires. L'archéologue admet souvent des matériaux inacceptables, par exemple des livres bouddhiques, des récits de taoïstes, ouvrages d'imagination pure et simple, qui ne supportent aucune vérification. Le numismate par un non-sens grossier dessine des monnaies, en les accompagnant de légendes telles que : « La monnaie du Seigneur Céleste », etc.

L'opposé de cette confiance excessive est un scepticisme sans limites : l'archéologue met alors en doute, dès le début, la valeur de tous les auteurs et rejette leurs livres sans les étudier. Un autre défaut est son argumentation imparfaite.

Sans parler des cas où l'archéologue ne daigne pas même indiquer une œuvre qu'il n'a pas étudiée à fond, il arrive souvent que l'archéologue ayant fait pour lui-même une critique parfaite ne sait pas prouver ses assertions et laisse le lecteur dans le doute. L'archéologue parfois a peur d'une argumentation plus nette, vu les conditions politiques de son temps, ou quelquefois parce qu'il ignore où est la vérité.

Les jugements même de l'archéologue manquent souvent d'un esprit critique assis sur une base solide. Il entre dans les détails, en parlant de son objet sans l'étudier à fond, ou au lieu de donner une étude personnelle il cite des témoignages mal fondés des autres auteurs.

Tout cela, ce sont des fautes de critique, que vient parfois aggraver un déchiffrement donné sans preuves des caractères d'un monument, sans que l'on indique d'où ils proviennent, en ajoutant simplement des notes sans valeur au lieu d'une étude approfondie.

La faiblesse des raisonnements de l'archéologue l'amène à des jugements de pure fantaisie ; n'ayant pas la force de conserver l'objectivité nécessaire, il nous donne ses propres théories à la place d'une étude rigoureuse du monument. Il complique par là un travail difficile déjà par lui-même.

Les jugements fantaisistes et énoncés sans preuves ne donnent pas au savant une base solide, surtout quand l'archéologue opère avec des données qui contredisent la réalité, ou qu'il invente lui-même.

La situation est plus triste encore quand l'archéologue ne donne ni argumentation, ni matériaux, etc. Ainsi l'un d'eux a donné la copie des inscriptions des 800 stèles et a fait à propos de l'une d'elles une simple remarque en cinq mots: « Il me semble que ce n'est pas exact. Je reviendrai encore là-dessus. »

Il est dangereux que l'archéologue n'indique pas la source des caractères. Il laisse une impression désagréable quand il nie en bloc les jugements d'autrui, sans fournir d'argumentation satisfaisante, en se bornant à des affirmations de cette nature : « En général, on lit ici une chose telle ou telle. C'est une erreur. »

Ce qui est plus désagréable et plus dangereux encore, ce sont les assertions des archéologues intuitivistes qui selon l'habitude des littérateurs, ont une tendance générale à se mépriser les uns les autres, et à trancher la question sans donner de preuves précises. Ce défaut, d'ailleurs, n'est pas inconnu aux archéologues savants qui, comme s'en plaint le *Catalogue*, rejettent d'une manière trop rigoureuse les reliques du passé (par exemple les fameux « tambours de pierre »). Il est tout à fait inutile au progrès de la science que l'auteur, en raison de l'état défectueux du document, se prête à croire les allusions imprécises qui représentent, si l'on peut ainsi dire, « l'écho et les ombres », ou bien qu'il « les invente et les grossisse ».

Parfois, au lieu de donner sa propre argumentation, l'archéologue suit facilement les affirmations de l'auteur qui lui est cher par dessus tout, ou montre un chauvinisme provincial en vantant à outrance les trésors de son pays.

Tout cela peut devenir un simple bavardage sans aucun rapport avec la critique sérieuse ; nous n'avons, au lieu d'un jugement précis, que des paroles vaines, sans parler des cas où l'archéologue montre une faiblesse évidente pour les mots à effet, à l'aide desquels il veut éblouir le lecteur trop confiant, afin de jouir ensuite d'une célébrité certaine. « Il ne vaut pas la peine de connaître de tels hommes, ni surtout de parler d'eux » dit le *Catalogue*. Des ouvrages affligés de ce défaut ne nous inspirent aucune confiance. A quoi bon écrire de pareils livres, si on ne peut pas s'en servir?

XI

Quand on passe à la critique du texte, on trouve chez l'archéologue un certain nombre de fautes philologiques. Et en premier lieu, il faut noter le manque de précision, défaut pour lequel on peut être tantôt plus indulgent, tantôt plus sévère, mais qui a toujours des conséquences fâcheuses.

Ainsi, l'auteur donne parfois à son étude un titre inexact, il cite d'une manière défectueuse des titres d'ouvrages savants, il ne prête pas l'attention nécessaire aux débuts des stèles ; en somme, il cite mal sans avoir regardé attentivement l'original, sans parler des omissions, des indications, des cita-

tions et des références ou des dénominations imprécises, par exemple des pseudonymes mystérieux qu'il serait impossible d'identifier.

En copiant ses prédécesseurs, l'archéologue ne daigne pas toujours corriger les noms géographiques selon la nomenclature moderne, ce qui cause de bien des doutes.

On peut noter un certain nombre de négligences dues certainement à un hasard fâcheux. Ainsi l'archéologue ne connaît pas la bibliographie concernant la question et écrit un travail en opérant avec les matériaux déjà connus de son prédécesseur direct. Ou bien, il prétend que la pierre tombale est sans inscription alors qu'il en existe une. Il donne parfois une date de son cru à une pierre qui n'en a pas de précise, sans regarder de près les tables chronologiques pour savoir si la date supposée est conforme à la vérité. Il arrive ensuite qu'il attribue l'inscription à un autre monument que celui où elle se trouve en réalité, qu'il réunisse des textes d'une manière défectueuse, mutile les caractères, les supprime complètement, etc., etc.

Il est plus dangereux encore que l'archéologue sollicite ses textes. Ainsi il utilise pour ses déductions des coïncidences toutes fortuites, il fait entrer de force les caractères anciens dans ses interprétations, il a une faiblesse pour les interprétations fantaisistes.

La situation devient tout à fait grave quand l'archéologue nous donne des leçons fautives et des définitions fausses, qui dénoncent une ignorance complète du sujet.

On peut noter d'abord comme exemples simples, les stèles dont la situation est mal indiquée, les confusions entre les noms anciens, l'attribution fautive de la stèle, etc., etc.

Ce qui est plus grave, c'est l'ignorance de la paléographie qui est cause que l'archéologue ne sait pas distinguer l'écriture qui est propre à la stèle, ou s'arrête plein de doutes devant les faits connus de tout le monde ; quand il ne sait pas comment il faut lire des caractères de formes voisines (par exemple *je* ou *yue*), quand il sépare et réunit d'une manière défectueuse les caractères en faisant de deux caractères un seul et inversement ; quand il divise et unit faussement les phrases, quand il réunit arbitrairement les groupes de caractères idéographiques, quand il ne distingue pas les caractères à peu près pareils, enfin quand il ne sait pas lire les caractères anciens et les transcrit par des caractères modernes.

Tout cela l'amène à commettre des fautes les plus graves, par exemple des anachronismes incessants, malgré toute l'évidence des témoignages contraires (par exemple les tabou des noms propres), des fautes dans les dates concernant les personnages importants (par exemple : le poète Hie Ling-yun) et même dans celles des dynasties. Autre erreur : il prend le nom du musée de palais pour un nom désignant le règne de l'empereur, etc.

Enfin, le *Catalogue* adresse des reproches aux archéologues qui manifestement ne comprennent pas ce qu'ils reproduisent et opèrent constamment avec des références, en mutilant entièrement le contexte. Il n'est pas plus

indulgent pour les fantaisistes qui sans avoir vu l'inscription du tombeau, la désignent par un nom pris au hasard, inventant des matériaux qui n'ont jamais existé, qui voient dans le dessin ce qu'il n'y a pas, font une description d'un livre inexistant d'après les frêles allusions qu'ils ont trouvées dans un document officiel ; qui citent des mots que l'original ignore.

XII

Par dessus tout, les aspects défectueux d'un travail archéologique peuvent se révéler dans deux cas fâcheux : quand l'auteur est trompé, ou quand il trompe lui-même les autres.

L'archéologue peut avoir sous la main un mauvais estampage qu'il reproduit en s'écartant de l'original ; dans ce cas le graveur et le copiste jouent un rôle assez important. C'est encore pis avec les éditions posthumes faites par des descendants de l'auteur, et par conséquent, privées de sa direction personnelle. Ils peuvent dénaturer complètement les idées de l'auteur et couvrir son nom d'un déshonneur qu'il n'a pas mérité.

Le pire c'est quand les bouddhistes et les taoïstes se joignent eux aussi à cette opération ; ils en profitent pour répandre dans le public leurs « fables » en les intercalant dans un travail sérieux, ce qui leur est facile en s'entendant avec le graveur et le libraire. En général, le libraire peut aisément placer dans un ouvrage de valeur ce que bon lui semble et au moment où il veut, car comme on sait, les conditions de la xylographie lui sont favorables.

Ces opérateurs peuvent donc falsifier complètement les matériaux, de sorte que sous un titre qui promet beaucoup on ne trouve que du bavardage. Faut-il des errata et des fautes possibles ! On sait le mépris qu'on a pour les chrestomathies et les éditions faites par les « boutiquiers ».

Etant ainsi victime d'une duperie, l'archéologue trompe lui-même les autres. Il arrive qu'il introduise dans un texte du document des caractères idéographiques qui n'y étaient pas auparavant ; en cherchant à rendre ses matériaux complets, il les invente et même les dessine; il reconstitue d'après une écriture récente l'écriture ancienne en donnant à la stèle une apparence nouvelle et qui est évidemment fausse ; il intercale dans le texte les remarques des commentateurs ; sans avoir analysé tous les textes conservés il suit fidèlement une seule variante d'ailleurs fausse ; il reproduit entièrement le texte dont on n'a que des fragments, etc., etc.

Un archéologue qui s'est permis de recourir à la falsification n'est digne que d'un mépris profond. Ne ressemble-t-il alors à ces barbares dont l'un, à ce qu'on raconte, étant chef de l'armée et passant par hasard près d'un monument qui célébrait les exploits du fameux héros du IIIe siècle après J.-C., Tchou Ko-leang, ordonna de graver sur ce monument : « Wan-Souei qui m'a surpassé, est passé par ici » et ensuite il le fit jeter à terre.

XIII

Tel est l'état de la science archéologique en Chine avec ses efforts et ses faiblesses ; celles-ci vigoureusement combattues. On peut voir que depuis les 2.500 ans de son existence en comptant depuis Confucius jusqu'à nos jours elle a vécu une vie qui est celle de toute science, d'un effort vers la reconstitution idéale et complète de la vérité d'après les reliques du passé. Au cours de cette période elle était appuyée sur une historiographie bien développée et sur la philologie, mais elle a créé elle-même une littérature immense, sans laquelle est impossible le progrès de la science. Les Chinois ont fouillé tous les coins de leur pays natal, ils ont étudié toutes les reliques, toute la bibliographie qui s'y rapporte. L'archéologie chinoise est une science profonde et solide.

Mais au cours de son existence, cette science se heurta à certains obstacles qui ne lui ont pas permis de dépasser le niveau d'une science indigène et locale. Ainsi, en premier lieu, la doctrine de Confucius qui l'a créé se montra dès le début sa première ennemie, car cette doctrine tenait à utiliser l'antiquité pour des fins morales et historiques, sinon tout à fait didactiques, et n'admettait pas qu'on la traitât avec une complète impartialité. Parmi les plus curieux exemples de la routine traditionnelle, on peut noter certaine louange adressée à un auteur qui n'a pas placé parmi les autorités impériales des stèles l'impératrice Ngeou-Heou. En fait, au point de vue du confucianisme orthodoxe, elle n'était qu'une usurpatrice et il ne fallait pas la nommer.

En outre, la doctrine de Confucius n'estimait dignes de l'étude que les objets qui se trouvaient sur le territoire de la Chine proprement dite — ce pays qui est situé sous « notre ciel », dans « l'Empire Céleste ». Tout ce qui ne venait pas des premiers civilisateurs de la Chine était hors de leurs études, même si ces coutumes valaient celles de l'Empire du Milieu, c'est-à-dire toujours « notre » pays. Déjà une certaine xénophobie et un certain exclusivisme comme dans le système de l'Etat et dans celui de la science et de l'instruction. Il suffisait de savoir que le monument en question n'appartenait pas à la civilisation chinoise ni à la littérature chinoise, mais était « barbare » pour faire perdre tout désir de l'étudier. Dans les descriptions archéologiques, nous trouvons des stèles nombreuses avec une brève indication : « L'inscription est rédigée dans une langue étrangère ». Parfois, comme il est prouvé maintenant, le Chinois qui copiait la stèle gravée par une main étrangère ne tenait pas pour nécessaire de comprendre l'inscription qui était écrite dans les caractères idéographiques qu'il connaissait parfaitement, mais alignés, contrairement à l'usage, de gauche à droite.

Ensuite, le fétichisme du livre qui garde la légende avec une rigueur qui n'admet aucun doute dominait les esprits forcés en quelque sorte par l'instruction confucianiste à une exégèse toute livresque. Critiquer un texte, le collationner, le commenter, c'était plus aisé et plus intéressant que faire des recherches, fouiller, creuser, sans compter que le sybarite savant, tenant pour un axiome que l'esprit véritable « sans sortir de la maison sait tout ce

qui se trouve dans le Pays Céleste » ne montrait naturellement aucun goût particulier pour les expéditions archéologiques. Il y avait, bien entendu, des exceptions, mais elles ne pouvaient mettre un terme à l'hypertrophie livresque, comme le signalent les critiques chinois.

Néanmoins, je le répète, la littérature archéologique chinoise est remarquable par son étendue, par sa diversité au point de vue des matériaux et de la critique, et par sa très grande valeur didactique. L'archéologue qui n'est pas versé dans cette science et qui ne sait pas la pratiquer, est voué à un choc complet.

XIV

En dehors même de la doctrine de Confucius qui a exercé son influence durant plusieurs millénaires, d'autres raisons ont contraint l'archéologie chinoise à abandonner la direction de la science mondiale mûre et émancipée.

En effet, quand on traverse le pays de Confucius (Chan-tong) et quand on voit les tombeaux en forme de pyramides des princes régnants des Tsin, sans parler du tombeau de Confucius et de toute les reliques unies à son nom, on se demande avec étonnement comment il a pu se faire que des gens aussi portés naturellement vers l'archéologie que l'étaient les savants chinois, aient pu laisser des monuments aussi importants sans les fouiller et les étudier à fond. Ces monuments cachent encore des objets précieux pour l'archéologie, des objets en bon état de conservation qui pourront projeter une lumière éclatante sur la tradition toujours incertaine et sur la masse des critiques et des commentaires qu'ils entourent. Il est hors de doute que les Chinois le comprennent aussi bien que les étrangers qui ne font que passer par leur pays, mais il est certain qu'un obstacle paralyse leurs efforts.

Cet obstacle est la géomancie (*fong-chouei*), et liée à elle, une religion aveugle, monstrueuse par sa tension intérieure, la religion de la Terre, qui garde en elle le mystère de l'homme et de ses destinées, et qui ne peut, par conséquent, faire l'objet d'expérimentation quelconque.

Fouiller une tombe, c'est pénétrer dans le mystère, c'est accomplir un sacrilège horrible ; sans compter que tout déplacement de l'écorce terrestre est vengé automatiquement en rapprochant la foule humaine des profondeurs du malheur. Si l'on se rappelle que la population toujours affamée de la Chine et surtout du Chan-tong, précisément, côtoie toujours la mort par milliers d'hommes et qu'il est aisé d'expliquer le fléau par une profanation des sanctuaires de la terre, bien qu'ils ne soient pas vénérés comme des fétiches, on comprend pourquoi aucun simple particulier n'osait pénétrer dans les profondeurs des tombeaux, quelque vif qu'en fût son désir.

Le gouvernement pouvait, dira-t-on, venir en aide aux particuliers en usant de son pouvoir qui exerçait une certaine influence sur la population. Mais un tel gouvernement n'exista jamais ; cela tenait d'une part à ce qu'aucun politique réaliste ne voulait risquer d'irriter le pays ; d'autre

part, si le gouvernement voulait bien faire des expériences, ses principes confucianistes, fondés sur le culte du passé et du rituel, n'auraient pu trouver une raison capable de satisfaire une population très sensible à ce point de vue. Et enfin, les « Boxers » de 1900 ont montré clairement que la mystique dirige les masses, comme une avalanche qui emporte tout, y compris même le gouvernement.

La population elle-même restait indifférente aux trésors archéologiques, et j'ai vu en 1907, au pays natal de Confucius, les plus rares bas-reliefs chinois ensevelis dans les murs des maisons, et, semble-t-il, dans les lieux où il n'était pas facile de les apercevoir, par exemple dans les fondations où une longue pierre tombale unie trouve toujours sa place. Ainsi un document de l'épigraphie mongole et chinoise a été découvert par Chavannes et moi, après des recherches de toute une journée, sur une soi-disant « table » des pêcheurs qui leur servait à nettoyer le poisson. Il est aisé de s'imaginer le sort des tablettes en bambou, provenant des tombeaux des rois, sur lesquelles était écrite l'histoire chinoise primitive, dans un pays où le bois à brûler fut toujours cher.

Il existe encore une autre raison qui explique pourquoi les reliques archéologiques semées par toute la Chine ne furent jamais réunies dans une collection de l'Etat, accessible à ceux qui s'occupent de la science.

L'archéologue collectionneur, à ce point de vue, possédait une mentalité qui ne le distingue pas trop de tout autre collectionneur. En cachant ses richesses, il raisonnait de la manière suivante : « Si je les montre à un ignorant ce serait inutile ; si je les montre à un connaisseur ou, le Ciel m'en garde, à un amateur animé d'une passion pareille à la mienne, il ne reculera certainement pas devant une action ignoble et effroyable pour m'enlever cet objet précieux, d'autant plus qu'il est vain de chercher une protection auprès d'un gouvernement tout-puissant et accessible à la corruption ». Raisonnant ainsi, le collectionneur chinois au lieu d'exposer ses trouvailles, les enfouissait au plus profond de ses immenses coffres, sans en parler à âme qui vive, sauf parfois à quelques rares confidents. Sans aucun doute, des révélations archéologiques nombreuses se trouvent encore sous clef et attendent des temps tout à fait différents, peut-être meilleurs, peut-être pires encore, pour paraître sous les yeux des savants du monde entier.

Les seules collections qui présentassent une importance de premier ordre, étaient les collections des empereurs qui n'avaient peur ni des masses populaires trop aveugles, ni des administrateurs trop clairvoyants, avides, les uns comme les autres, de la richesse d'autrui. Mais en se cachant des voleurs, les collections se fermaient pour tout autre monde que pour celui du palais. Il en restait des albums et des descriptions que l'archéologue pouvait consulter.

Tels étaient les obstacles qui ne permirent pas à la science chinoise de devenir une science solide et émancipée. Pourtant, on ne peut pas négliger ses indications et son érudition solide, si l'on organise une campagne archéolo-

gique et qu'on ne veuille pas travailler à l'aveuglette comme des chercheurs d'or isolés. Le type parfait de cette campagne brillamment exécutée en accord avec les plans tracés par avance, fut la mission célèbre de Chavannes (1907) qui a utilisé toutes les indications chinoises et a prouvé leur exactitude et leur valeur, sans parler de l'aide compétente et documentée des archéologues locaux qui étaient à la hauteur de la science.

XV

Si la Chine faisait l'objet de l'étude des Chinois autant que de leurs maîtres souvent d'origine étrangère mais passés à la culture chinoise, les étrangers depuis longtemps montraient pour ce pays un intérêt vif et profond.

C'était le cas en premier lieu des Japonais. Ils étaient par leur culture les enfants spirituels de la Chine, et ils témoignaient toujours de leur adoration pour leur *alma mater* ; cette vénération prenait parfois des formes inconnues même aux Chinois les plus vains de leur culture. L'archéologie chinoise était pour eux dans une certaine mesure, l'archéologie de leur propre pays, et ils gardaient comme des reliques saintes tous les objets archéologiques qui venaient au Japon. Quand le Japon devint puissant en tant qu'organisme politique, il se mit à maltraiter la Chine faible politiquement (à la fin du XIXe siècle). Grâce à leur connaissance supérieure et à un intérêt plus profond pour ce pays que n'en éprouvaient les autres étrangers, les Japonais surent par leurs émissaires qui fourmillent sur le territoire chinois, enrichir leurs musées de reliques artistiques et archéologiques, et cela dans une mesure que le profane pourrait difficilement imaginer. Depuis ce temps, il ne suffit pas d'étudier l'archéologie et la peinture chinoise dans les musées et les bibliographies chinoises. Tôkiô et Kyôto nous donneront, si on sait les utiliser, beaucoup plus que la Chine elle-même.

Les Japonais continuent leurs recherches sur le territoire de la Chine, ils publient les résultats dans des périodiques spéciaux, par exemple le *Shigakuzasshi*, *Tôyôgakuhô* et autres, ouvrent au public leurs collections et leurs musées, et contribuent ainsi à faire de l'archéologie chinoise, au lieu d'une science locale et confucianiste, une branche de la science mondiale.

Les créateurs et les adeptes véritables de la science mondiale travaillent encore plus à cette transformation efficace : ce sont les blancs, Européens et Américains.

Il est vrai qu'ils ont commencé leur travail sur l'archéologie chinoise, comme d'ailleurs tout le reste, d'une façon un peu étrange, notamment ils faisaient l'objet de leurs études de tout ce qui était « le chinois » en bloc ; l'européaniser constituait leur plus grand mérite (sans parler de la valeur scientifique de l'opération). « Découvrir » c'était transcrire dans une langue européenne ce qui était déjà connu des Chinois, dont la langue n'est pas entendue de tout le monde. S'ils choisissaient leurs matériaux, ils se dirigeaient vers les mystifications archéologiques les plus fantaisistes, comme ce fut le

cas pour la célèbre pierre de Yin, couverte d'hiéroglyphes mystérieux. Il était impossible de fouiller, de creuser sur le territoire de la Chine même, vu l'hostilité évidente que manifestaient pour les blancs la population et les autorités elles-mêmes. On ne pouvait guère espérer que le gouvernement s'efforçât d'arrêter les excès de la population à cet égard ; par conséquent, il fallait se contenter des traductions plus ou moins bonnes et de répétitions de choses déjà dites en chinois. Les Européens apprenaient et enseignaient des choses élémentaires, sans posséder une connaissance parfaite de la Chine en général et sans avoir en particulier de bibliographie systématique.

XVI

Mais eux aussi achevèrent leur période d'apprentissage.

Ils suivent leur instinct scientifique depuis longtemps acquis en profitant de toutes les situations et de toutes les conditions pour accélérer le progrès de la science ; s'ils étaient privés de l'érudition chinoise, ils se sentaient libres des traditions locales. Leur technique apporta une amélioration considérable aux conditions de la science.

Ainsi, au lieu de dessiner à la main des figures de bronze de forme singulière ou des vases, l'Européen et l'Américain dirigèrent sur eux l'objectif d'un appareil photographique ; au lieu de livrer un estampage rare à la mutilation d'un graveur, ils le confièrent à la reproduction photomécanique. Il en résulta une réforme radicale qui permit aux documents de se présenter enfin dans toute leur authenticité. Le célèbre sinologue Hirth a prouvé de toute évidence la différence qui existe entre la reproduction mécanique d'un objet et sa reproduction minutieuse dans un album impérial. Depuis ce moment la numismatique chinoise, représentée auparavant par les gravures des albums fournit des matériaux pour les véritables travaux scientifiques.

De même, on a tiré de l'oubli plusieurs documents archéologiques ; le savant qui étudie, assis devant sa table de travail, les planches de Chavannes, ne peut pas saisir toute la valeur de ce qui a été fait ; et comment les remarquables collections de bronzes antiques gardées par les familles Tch'en et Tchang à Wei-hien, sont par là nées à la science. Actuellement, les bronzes chinois et la céramique ancienne sont représentés chaque année plus abondamment et plus richement.

Après cette réforme technique, il restait à changer la méthode des recherches. Les réformes les plus remarquables dans cette direction sont dues à Chavannes, qui a utilisé pour l'archéologie chinoise tout l'appareil critique de l'historien ; les résultats en ont été considérables pour la science. La sculpture chinoise et l'épigraphie avaient pris entre ses mains la valeur d'un code, qui, sans être complet, était cependant un modèle. Il a traité le premier, pour le plus grand profit de la sinologie, la relique archéologique comme un objet scientifique qui n'a qu'un intérêt scientifique. L'analyse des documents reproduits avec une netteté absolue était d'une perfection que la science

chinoise, qui servait de base aux raisonnements de l'Européen, ne pouvait encore imaginer. Les contemporains du célèbre Français (par exemple Laufer) travaillaient de la même manière dans les autres domaines de l'archéologie chinoise.

Les Européens acquirent une gloire véritable, en se dirigeant dans les coins du territoire et les contrées complètement oubliées des Chinois eux-mêmes, comme régions « barbares ». Les missions de Clementz, Stein, Kozloff, Pelliot, d'Oldenbourg, Grunwedel, von Lecoq, ont découvert un monde tout nouveau plein de choses que la science chinoise ignorait absolument. Depuis ce moment, l'archéologie sinologique, grâce aux albums de Stein, d'Oldenbourg, de Pelliot, aux descriptions et aux études parues peu après l'achèvement de chaque mission passe devant toute la science archéologique chinoise. Les Chinois s'en sont rendu compte tout de suite et ont commencé la reproduction et l'étude des matériaux acquis par ces « barbares roux ».

Les Européens ont découvert les textes manichéens, les premiers imprimés, les documents les plus anciens de la littérature et de l'art chinois, le plus ancien document de la littérature classique chinoise : notamment le manuscrit du *Chou-King* est tombé dans les mains du Français Pelliot.

Il est facile d'énumérer tous les services qui ont été ainsi rendus à l'archéologie chinoise, sans compter les documents purement chinois, par exemple les trouvailles de Stein qui ont donné la possibilité d'établir le type ancien du livre chinois, les os gravés et les inscriptions les plus anciennes ; l'Européen représente une force considérable, étant un polyglotte qui n'a dans la science chinoise aucun prédécesseur, ni aucun rival possible. A l'aide de cet instrument puissant, il a pu expliquer les mystères du document nestorien de Si-ngan-fou, des inscriptions arabes, mongoles, *jou-tchen* et tangoutes (*Hi-hia*) sans parler des inscriptions d'Orchon et de tout ce qui les concerne. Les inscriptions de Kiu-yong-kouan, Bodhgaya et autres n'auraient pas été soumises à la lumière de la science sans l'aide des Européens. De même les monnaies de Chine de langues diverses, qui resteraient confinées dans les appendices des grands atlas sous la rubrique des « monnaies étrangères et inconnues ».

XVII

Les Européens ont témoigné de leur intérêt pour la Chine par l'enrichissement des collections mondiales telles que le Louvre, le British Museum, etc., où le sinologue contemporain peut étudier l'archéologie chinoise. Ils peuvent ainsi réaliser ce que le Chinois devait se contenter de rêver : connaître le monde entier, sans franchir sa porte.

Les collections de l'Europe, acquises par des moyens divers, parfois suspects, quelquefois par des pillages, ne le cèdent probablement en rien aux collections du Japon, mais sont plus commodes et plus accessibles au public ; l'archéologie chinoise est représentée dans le monde entier et ses travailleurs deviennent chaque année de plus en plus nombreux. On organise des exposi-

tions temporaires, par exemple celle de 1911 au Musée Cernuschi, consacrée à l'archéologie et à l'art de l'Extrême-Orient. Cette exposition a réuni des objets tout à fait remarquables par leur valeur, des terres cuites et des stèles de premier ordre, récemment trouvés en Chine.

Si donc les Européens, comme tous les mortels, montrent dans leur travail scientifique tous les défauts que le catalogue K'ien Long a condamnés dans ses pages et qui ont été énumérés plus haut, sont de même pourvus des vertus scientifiques qui étaient propres aux savants chinois honnêtes ; ils ont apporté dans la science chinoise plus ancienne qu'eux de 2.500 ans quelque chose de nouveau, et l'ont transformée de fond en comble.

Leur point de départ était plus profond, car ils ont commencé aux origines. Ils apportèrent un esprit plus large, car ils étaient libres du chauvinisme confucianiste, bien qu'ils eussent un autre défaut : l'orgueil immodéré des Européens. Mais ils ont insufflé dans la science une fraîcheur nouvelle en la poussant énergiquement sur les routes mondiales largement ouvertes aux savants du monde entier. La plus grande partie de l'archéologie chinoise et sinologique ne comprend que des problèmes et des hypothèses. Ainsi, malgré l'effort remarquable accompli par l'infortuné Terrien de Lacouprie, la base de la numismatique chinoise ancienne n'est que la tradition chinoise à laquelle s'est ajoutée l'imagination européenne. L'érudition et les connaissances des Chinois manquent aux Européens, riches en revanche des moyens techniques, d'énergie et d'une culture plus vaste. Mais la brèche est faite, et depuis ce moment le Chinois qui continue ses fouilles dans les in-folio traditionnels est peut-être inévitable, mais pas plus que ne l'est la gravure sur bois dans un pays qui possède des presses rotatives ; la tradition n'est plus une simple survivance, c'est aussi la vie réelle. Actuellement, comme nous le montre l'exemple brillant de Lo Tchen-yu, savant réactionnaire dans tous les domaines sauf la science, qui travaille avec des résultats remarquables au Japon sur les matériaux anciens de l'archéologie chinoise, le savant chinois s'est uni avec l'Européen.

D'autre part, l'Européen de nos jours qui veut étudier l'archéologie chinoise, n'oserait plus se contenter de piller les richesses scientifiques des Chinois, en se contentant d'adapter et de traduire ; il lui faudrait, en pénétrant au fond de la science chinoise, y discerner les voies qui lui sont propres.

Peut-être verrons-nous le temps où l'on fouillera les tombeaux des princes K'i et du « roi non couronné » « maître universel » K'ong ; les mains habiles des archéologues chinois et sinologues européens en tireront des richesses archéologiques dont on devine déjà la puissance.

Enfin, nous verrons, semble-t-il, la solution des problèmes scientifiques dont l'archéologie chinoise est pleine, solution qui sera due aux efforts unis des hommes, jaunes ou blancs par leur peau, mais pareils par leur énergie et leur persévérance scientifiques.

Vassili Alexéev.

BIBLIOGRAPHIE

L'astérisque, dans les comptes rendus, désigne un membre de l'Association Française des Amis de l'Orient ; le numéro d'inscription précédant le titre indique que l'ouvrage fait partie de la bibliothèque de cette Association.

M. Jean Buhot, Secrétaire-adjoint de l'A.F.A.O., est le rédacteur des comptes rendus non signés.

Guillaume de JERPHANION. *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce.* Deux cartes dressées et dessinées par le P. Guillaume de Jerphanion. Aquarelles de MM. Ernest Mamboury et Tito Ridolfi. Photographies des PP. Guillaume de Jerphanion et Joannès Gransault. Dessins de MM. Ernest Mamboury, Tito Ridolfi, Giorgio Guidi, Philippe Burnot et de l'auteur... Texte, tome Ier (première partie), in-4°, LXIII+297 pages, plus un Atlas de 69 planches. — Geuthner 1925.

Ce n'est que la première partie du tome Ier. C'est plus qu'il n'en faut pour juger au mieux et par avance de la valeur incomparable de l'œuvre entière. A la fois ouvrage scientifique de premier plan et œuvre d'art admirablement exécutée, cette publication du P. de Jerphanion consacre sa maîtrise : l'érudit, le savant et l'homme de goût s'y affirment à chaque page.

Par une suite de voyages et de séjours en Cappadoce, après une série de rapports et de monographies qui préparaient et précédaient le grand œuvre, le savant auteur allait livrer au public le résultat de ses patientes recherches lorsque éclata le fléau de 1914. Pendant de longues années, il ne put être question de publier ; beaucoup de matériaux avaient été détériorés ; des documents avaient disparu. Il fallait reprendre le travail à pied d'œuvre.

La superbe publication qu'offre la librairie orientaliste Paul Geuthner ne desservira certes pas la réputation scientifique du P. de Jerphanion qui nous présente des peintures cappadociennes, échelonnées sur une période allant, grosso modo, du Xe au XIIIe siècle de notre ère. Et on donne comme sous-titre au volume :

Une nouvelle province de l'art byzantin. La chose est exacte, si l'on entend par *art byzantin* l'art chrétien d'Orient.

Ne nous apprend-on pas, maintenant, que cet art chrétien prit naissance en Palestine et en Syrie et que, du IVe au VIe siècle, c'est l'iconographie chrétienne de Syrie qui se répandit dans l'Empire devenu chrétien et qu'il finit par s'implanter à Constantinople ? Cette ville, devenue la capitale d'un monde nouveau, fit rayonner à son tour un art qui avait reçu droit de cité dans les murs de l'antique Byzance, et c'est ainsi que *l'art byzantin* put, à juste titre mais à partir d'une époque déterminée, devenir le terme générique par lequel il fut convenu de désigner diverses branches de l'art chrétien d'Orient, tel l'arménien, tel également le cappadocien.

La publication comprendra vraisemblablement quatre parties, dont les trois premières seront plutôt d'un caractère descriptif. L'auteur réservera pour la quatrième partie ses conclusions générales et le développement technique et historique qui situera au vrai l'art cappadocien dans le processus de l'art chrétien oriental en général.

La première partie, la seule parue à ce jour, donne de précieux renseignements

géographiques sur la région d'Urgub, sur les itinéraires des voyageurs qui ont exploré la contrée avant le P. de Jerphanion. Une liste des évêchés de Cappadoce au moyen âge est des plus précieuses et fournit une excellente contribution à la chronologie ecclésiastique de cette province asiatique du monde chrétien.

La description des monastères et des églises rupestres est faite avec le dernier soin et la plus grande minutie. Sans compter les 69 planches qui composent un atlas séparé, on notera les nombreuses illustrations qui agrémentent le texte, motifs décoratifs fort variés, bandeaux, croix, etc., et qui constituent une documentation iconographique de premier ordre. Cette première partie fit vivement souhaiter la parution des suivantes.

F. MACLER.

790. — *L'art musulman*, par Henry MARTIN, 52 illustr. — Ducher.

Ce petit livre très concis nous paraît être un des meilleurs de la collection *la Grammaire des Styles*, où figurent déjà : *l'Art égyptien, l'Art hindou et chinois, l'Art japonais*, pour ne citer que les volumes consacrés à l'Orient.

De Grenade jusqu'à Agra, les plus beaux monuments sont ici reproduits. Il y a aussi quelques plans et dessins d'architecte très utiles. On voudrait y trouver, outre tout cela, plus de documents de détail ; mais il serait impossible de faire mieux en si peu de pages.

788. — *Annales du Siam*, 1re partie. Chroniques de Suvanna Khamdëng, Suvanna K'om Kham, Sinhanavati. Traduction de M. Camille NOTTON. — Imp. Ch. Lavauzelle et Cie, 1926.

On sait que S. A. R. le prince Rajanubhab s'est occupé de faire éditer les vieilles chroniques du Siam. Un savant siamois, P'raya Prajâkica, a particulièrement travaillé sur les documents en langue T'ai du Nord, dont M. C. Notton, consul de France à Xieng Mai, nous donne aujourd'hui une traduction française qui paraît excellente. « Quand la plus grande partie de ces textes aura été enfin dévoilée, dit-il, l'histoire de ce pays sera peut-être reconstituée... La vie d'un peuple, d'un grand peuple, se déroule sous nos yeux grâce à ces manuscrits », et ils nous aideront à compléter les témoignages trop fragmentaires de l'épigraphie.

L'interprétation historique de ces textes qui ont un caractère traditionnel, souvent légendaire, ne pourra être qu'un travail de longue haleine. Mais le lecteur ordinaire peut déjà savourer ces contes si frais et si naïfs où se reflète l'âme enfantine et charmante de ces peuples. Souvent ce sont des récits édifiants où, comme dans les *Mahâtmya* du Népal, se trouvent expliquées les traditions attachées aux lieux saints. La chronique de Suvanna K'om Kham contient même toute une cosmogonie bouddhique, d'époque relativement basse sans doute. La chronique Sinhanavati est une sorte de Vie du Bouddha, à laquelle les traditions laotiennes se trouvent directement rattachées sans beaucoup d'égards pour la vérité historique et géographique.

Les notes abondantes (et nécessaires) sont instructives. Il faut aussi remercier l'auteur de son index très utile. Quelques photographies prises dans la région de Xieng Mai d'après des monuments bouddhiques, etc., illustrent cet ouvrage qui nous paraît extrêmement bien fait.

789. — *La Chine en face des Puissances*, par André DUBOSCQ*. — Un v. in-12, 128 pp. — Delagrave 1926.

Il y a cinq ans déjà, dans un petit livre paru chez Bossard (*L'évolution de la Chine*), M. Duboscq avait su discerner la tendance générale d'une multitude de faits qui paraissaient à tout le monde incohérents et chaotiques. Quelques jours après avoir lu *La Chine en face des Puissances* nous écoutions M. Alexéev*, qui arrive de Chine, exprimer des opinions qui s'accordent avec celles de M. Duboscq et aboutir comme lui à des conclusions assez optimistes. La Chine sortira de cette mauvaise passe ; elle se transforme, elle perd certaines qualités, elle en acquiert d'autres. Et le sentiment national existe maintenant en Chine. Il prend parfois des aspects grimaçants et semble comme tout nationalisme s'exprimer de préférence par la xénophobie ; mais enfin il existe chez un groupe d'animateurs, il se répand, il est déjà une idée-force.

« A mesure, écrit M. Duboscq, que les idées européennes et américaines pénètrent dans les classes instruites, une conscience nationale, un désir d'indé-

pendance se généralisent ; à mesure qu'ils appliquent nos sciences, qu'ils apprennent à *se servir* (rien de plus) de certaines machines et de certaines doctrines occidentales, les Chinois rejettent notre tutelle... Loin de confondre les deux faces de la civilisation : le côté intellectuel et le côté moral, ils demeurent convaincus que ni les progrès scientifiques ni les progrès industriels ne constituent l'essentiel d'une civilisation... La Chine, pour tout dire, méprise une civilisation qui prétend résider dans le bien-être et le confort au lieu de se traduire dans la plus haute expression morale des individus, dans l'expression humaine de toutes les vertus d'un sol». Moins optimistes, nous avions craint que la Chine ne fût fortement imbue d'américanisme. Quoi qu'il en soit, l'excellent petit livre de M. Duboscq a partout la même netteté et la même profondeur, et il débrouille en peu de pages un problème qui a fait déjà couler beaucoup d'encre.

Il se termine par un petit glossaire des noms géographiques cités, particulièrement intéressant à cause des prononciations dialectales.

Le Kou-wen chinois, recueil de textes avec introduction et notes par Georges MARGOULIÈS. Un v. in-8°, 464 pp., 125 f.

Le fou *dans le Wen-siuan*, étude et textes, par le même. Un v. in-8°, 138 pp. 30 f. — Geuthner 1926.

Si dans l'introduction l'auteur essaie de nous faire comprendre ce qu'est au juste le *Kou-wen*, « [manière] ancienne [de] littérature », il est cependant difficile d'en saisir les traits caractéristiques à qui n'a pas le privilège de lire le texte chinois (malgré le sous-titre, les deux ouvrages ne contiennent d'ailleurs que les traductions). Un morceau se range en effet dans la catégorie du *Kou-wen* non pas d'après son époque, puisque la tradition se conserve — ni d'après son sujet, mais selon certaines particularités de style qui ne se laissent pas transposer en français.

Le *fou*, cas particulier du *Kou-wen*, si j'ai bien compris, est en vers libres et doit toujours présenter une rigoureuse unité de sujet. Mais il peut être aussi varié de sujet et d'étendue que l'*essay* anglais, auquel il ressemble assez une fois traduit en langue européenne.

L'auteur de ces deux ouvrages s'excuse trop modestement de présenter une traduction ingrate à lire ; il a, dit-il, parfois sacrifié la forme à la complète intelligence du texte. Les pages qu'il a traduites se lisent pourtant avec un vif plaisir ; quelquefois on pourra trouver que les mots entre crochets sont un peu superflus. M. Granet n'a-t-il pas réussi des traductions rythmiques et littérales de textes chinois poétiques sans les alourdir d'un seul mot qui ne fût pas dans l'original ?

Ces ouvrages si savants et où il n'y a guère de coquilles contiennent des fautes de français et même d'orthographe surprenantes ; par exemple, dans *le Kou-wen*, p. 144, ligne 1 : « La dame Wou qui règne illégitimement, de caractère *elle* n'est pas calme... » ; l. 18 : « dans l'inconduite pareille à celle du *serf* et de son *phaon* qui prennent la même biche... » ; l. 25 : « c'est ce *qu'haïssent* les hommes » ; ailleurs : *orchydée*, *ouattée*, etc. Ces vétilles n'auraient d'ailleurs aucune importance si le livre n'était destiné à avoir beaucoup de lecteurs étrangers.

Pour le lecteur ordinaire, c'est surtout à partir de l'époque T'ang que les morceaux de Kou-wen deviennent intéressants, par exemple avec Han Yu et sa verte attaque contre la superstition et le cléricalisme bouddhiques, ou encore sa lettre aux crocodiles ; et Lieou Tsong-yuan, son contemporain, dans l'histoire de *L'Homme qui attrapait des serpents*; dans la *Préface du Recueil poétique du Ruisseau Stupide* ; dans *La Montagne de la petite ville de pierre*. Puis c'est Ngeou-yang Sieou, auteur du *Pavillon du vieillard ivre*, du *Fou du Son de l'automne* ; Sou-che, auteur du *Fou de la Falaise Rouge* (qu'on voudrait citer en entier), du *Fou du Rat Rusé* ; Hiu-hie (*Notice sur l'encrier ancien*). Il y a dans presque tous ces morceaux une sorte d'humour mélancolique et doux, avec quelque chose de frais et de direct qui est bien éloigné de l'image que nous nous faisons souvent de la littérature chinoise.

Le recueil des *fou* contient : de Siao Tong, la *Préface du Wen Siuan* ; de Pan Kou, le célèbre *Fou des deux capitales* (Tch'ang-ngan et Lo-yang) ; de Kiang Yen, *Séparation* ; de Lou Ki, *Art littéraire*.

Les deux volumes se terminent par de très précieux index géographiques et historiques, avec les caractères chinois.

787. — *Histoire du Japon des origines à nos jours*, par Katsurô HARA, prof. à la Fac. des Lettres de Tôkyô. — Un v. in-8, 388 pp., 32 f. — Payot 1926.

Faite spécialement pour le public européen, cette histoire du Japon est très bien comprise ; esquissée à grands traits, elle ne s'encombre pas de faits particuliers ni même de dates. Les principales directions de l'évolution japonaise au cours des siècles y sont clairement expliquées. Il nous a paru que les opinions de l'auteur ont un certain penchant aristocratique et conservateur. Le chap. II, consacré à *la race japonaise*, n'aurait-il pas gagné à être plus bref, puisque toutes les hypothèses qu'on peut émettre sur ce problème sont équipollentes et contradictoires? En revanche, la science nippone doit être aujourd'hui en mesure de nous donner beaucoup de détails sur *le Japon avant le bouddhisme*, et comme son folklore et son ethnographie sont d'un extrême intérêt au point de vue comparatif, le chap. III aurait pu être plus nourri. Traitant de l'époque Fujiwara, l'auteur ne s'étend pas sur l'activité politique des religieux qui semble pourtant avoir été considérable — et néfaste. Un passage très intéressant est celui qui concerne la ville de Sakaï sous les Ashikaga. On aimerait en effet savoir quel était le statut social du « tiers état » japonais sous le régime féodal, se faire une idée de ses institutions civiles, comprendre comment le menu peuple se trouvait préparé à la révolution de Meiji, qui fut d'ailleurs l'œuvre d'une élite. Mais nous aurions mauvaise grâce à demander à un historien autre chose que de l'histoire, et ce que nous en disons n'est pas pour critiquer M. K. Hara, mais pour l'inviter à continuer de nous instruire dans l'histoire d'un pays que nous admirons.

Rûpam n° 26, avril 1926. — Calcutta.

A panel of Gangâdhara from Mahâvalipuram, par O. C. Gangoly, avec une très belle héliogravure : Çiva est représenté debout ; dans le coin on aperçoit une petite figure de Gangâ qui s'apprête à descendre sur une mèche étalée de sa chevelure. — *Makara torana from South Travancore*, par A. S. Râmânâtha Ayyar, avec de nombreuses citations de textes tamouls et sanscrits, et 10 clichés, mais les renvois du texte aux illustrations sont insuffisants. — *Notes on some early Hindu paintings at Ellora* (8 illustr. en noir, 1 en couleurs). Ces fresques en deux couches superposées et très endommagées sont peu lisibles ; elles ne semblent pas être de la même qualité que celles d'Ajanta ; cependant les moindres bribes de la peinture indienne sont infiniment précieuses, et celles-ci ne manquent ni de largeur ni de vie. — *Two Pahari painters of Tehri Garhwal, Manaku and Chaitu*, by N. C. Mehta. Ils sont de la première moitié du XIXe siècle et quoique les sept échantillons de leur art qu'on nous présente ici (1 pl. en couleurs) soient de qualité inégale, on y retrouvera la sensibilité exquise des peintres de la grande époque ; les arbres en particulier sont admirables.

C. HALPHEN-ISTEL. *Quelles histoires raconterez-vous à vos enfants*, étude sur les œuvres littéraires convenant à l'enfance. — Nathan 1926.

Nous croyons devoir signaler ici ce petit livre utile et bien fait, non seulement parce que l'auteur n'a pas oublié que c'est en Orient qu'il faut chercher l'origine de beaucoup de fables (dont on connaît la parenté avec le *Pancatantra* et les *Jatakas*), mais encore parce que, partant de cette idée très juste que la littérature écrite pour les enfants atteint rarement son but, et que c'est dans *la meilleure* littérature générale qu'il faut choisir ce qui leur convient, elle a eu soin de mentionner les ressources que des traductions récentes mettent à la disposition des éducateurs. Elle cite entre autres (pp. 20 et 260) divers volumes de la *Petite Collection Orientaliste* que leurs traducteurs destinent en effet aux enfants : les *Fables Chinoises* de Mme Chavannes, les *Larmes du Cobra*, et surtout le très remarquable petit recueil de contes bengalis intitulé *Sous les Manguiers*.

Sanselkey, conte cambodgien traduit par M. A. Pavie, plaît aussi aux enfants de sept à huit ans. On peut encore trouver des passages à leur lire dans les *Légendes Cambodgiennes* de M. G. H. Monod (même

collection) et dans *Nang Tantrai*, contes siamois traduits par M. Lorgeou. A vrai dire, l'immense domaine des contes orientaux (les contes arabes mis à part) ne fournit qu'une récolte désappointante ; ils sont pour la plupart singulièrement secs, peu imaginatifs et peu humains, surtout quand le bouddhisme les tourne à des fins d'édification. Mais l'Inde non bouddhique peut encore donner une riche moisson. Des extraits du *Râmâyana* par M. Courtillier vont bientôt paraître dans les *Classiques de l'Orient* où l'on trouve déjà *Nâla et Damayanti* extrait de *Mahâbhârata* par M. Sylvain Lévi ; *Udayana* par M. Lacôte, etc., qu'on peut donner à des enfants de 10 à 15 ans. Il y a un pays où la littérature bouddhique n'a rien de sec ou d'inhumain : c'est le Tibet ; M. Bacot nous la rend accessible dans les *Trois Mystères tibétains*, qu'on peut résumer à un jeune auditoire, et dans *Milarépa* : on peut confier ce livre admirable à un enfant de dix ans, et il en lira la plus grande partie avec ravissement. Il y a des contes japonais dans Lafradio Hearn, dans Mitford, etc., mais c'est loin de nous. Certains *Contes africains* recueillis par R. Basset (Maisonneuve) peuvent amuser les enfants ; ils sont courts et simplets.

Mme Halphen-Istel a fort bien traité les chapitres concernant l'origine des contes et des fables. Assurément les anciens voyageaient beaucoup, et ils voyageaient lentement, donc bien. Cet internationalisme n'est pas tombé directement dans le domaine de l'histoire, mais on peut se demander s'il n'était pas plus réel que celui qui s'affiche de nos jours.

Nouvelle Série, n° 8. Décembre 1926.

BULLETIN
DE
L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES AMIS DE L'ORIENT

A la Librairie des Arts et Voyages, 29, Rue de Londres
et au siège de l'Association, Musée Guimet, Place d'Iéna, PARIS (XVIe)

Au cours de ces dernières années, sous l'impulsion très énergique et très dévouée de Mlle Germaine Merlange, l'Association française des Amis de l'Orient a fait preuve d'une extrême vitalité dans tous les domaines qui l'intéressent et le résultat immédiat de cette activité fut son développement et son expansion mêmes. Il ne faut pas que de semblables résultats soient perdus, et pour cela il ne suffit pas de maintenir l'Association au point où elle est arrivée, mais il faut qu'elle progresse continuellement.

Il faut que tous ceux qui s'intéressent à elle lui apportent toute leur bonne volonté et leur aide, dans toute la mesure de leurs possibilités que nous savons nombreuses.

C'est un lieu commun de répéter que l'union fait la force, mais nous n'en avons jamais été aussi certains qu'aujourd'hui où nous voulons grouper plus étroitement, autour de l'Association et du Musée, tous ceux qui nous ont déjà aidés ou qui peuvent le faire. Nous sommes convaincus que nous pouvons arriver à de très beaux résultats, et nous voulons convaincre tous ceux qui sont à même de nous apporter leur concours : l'Alliance française, la Société des Amis du Louvre ou celle des Amis de la Bibliothèque nationale sont des exemples que rien ne nous empêche de suivre si nous le voulons. Pour cela, deux choses sont nécessaires : la liaison étroite entre les membres de l'Association et le Comité, et le désir de chacun de coopérer aussi complètement qu'il le pourra à l'œuvre commune.

Nous n'apprendrons rien à personne en disant que nous réunissons ici tous les éléments pour arriver au but. Le Musée, auquel nous devons certainement une bonne partie de nos succès, nous aide et nous soutient puissamment, par l'atmosphère qu'il crée autour de nous et toutes les facilités matérielles qu'il nous apporte. Nous avons les sympathies de tout ce que l'orientalisme français compte de sommités et son appui moral et scientifique. Ce qu'il faut maintenant, c'est le que grand public nous connaisse davantage, pour que nous recrutions des adhésions toujours plus nombreuses et que notre existence même soit une sollicitation pour tous ceux qui pourraient nous apporter leurs dons, de quelque nature que ce soit, et qui nous ignorent peut-être.

Notre propagande doit avoir deux buts très précis. L'un, purement matériel, c'est *trouver de l'argent*, l'autre, moral, c'est provoquer une union

plus grande entre les Français et les Orientaux, d'une part, et entre tous les membres de l'Association, de l'autre.

De l'argent. Ce n'est qu'en nous faisant connaître partout, en France et en Orient, que nous en trouverons. Et c'est ici que la collaboration de tous les membres de l'Association est indispensable et peut seule avoir un résultat efficace. Il faut que nos sociétaires considèrent l'A. F. A. O. comme une *association*, au sens où l'entendent les hommes d'affaires, c'est-à-dire un groupement où chacun apporte sa quote-part à la communauté et reçoit des intérêts proportionnés à son apport. Il faut qu'ils s'intéressent à l'Association non seulement pour eux-mêmes mais aussi pour elle.

Pratiquement, il faut recruter des adhérents nouveaux. Si chacun de nos membres nous amenait seulement une adhésion nouvelle chaque année, voyez la rapidité avec laquelle nous nous développerions.

Il faut provoquer les dons en espèces qui enrichiront notre œuvre, et les dons d'œuvres d'art qui enrichiront le Musée.

Les relations plus étroites entre tous les membres de l'Association : là encore il faut faire appel à la bonne volonté de chacun.

Le Comité n'a pas plus de plus grand désir que d'y parvenir, mais il faut l'aider.

Un exemple : Nous désirons très vivement rendre aussi intéressantes et aussi animées que possible nos réunions du dernier samedi du mois. Pour cela nous avons pensé à consacrer plus spécialement chacun de nos thés à l'une des nations orientales qui nous envoient leurs étudiants, en priant ceux-ci de bien vouloir nous prêter leur concours pour faire de la musique, exécuter des danses ou réaliser toute autre manifestation artistique. Pour que cet essai donne un résultat, il faut que non seulement nos amis orientaux nous aident dans toute la mesure où ils le peuvent, mais nous ne pouvons rien sans le concours de nos membres français, soit pour nous permettre de découvrir les artistes parmi leurs relations orientales, soit pour nous procurer à l'occasion, des instruments de musique ou tout autre accessoire nécessaire.

Nous désirerions aussi très vivement que le Bulletin de l'Association devînt son véritable organe, en portant à tous nos membres les preuves de son activité, par les comptes-rendus des conférences, des réunions, des fêtes, etc..., et en leur donnant toutes les nouvelles qui peuvent les intéresser. Mais ce n'est pas le Bureau qui peut se procurer, seul, tous les renseignements voulus. Il faut que nos adhérents nous tiennent au courant de tous les événements : déplacements, nominations, etc..., qui présentent un intérêt pour l'Association.

Mais il faut ajouter que tout développement de notre Bulletin se heurte évidemment à une grave question de possibilités financières, et c'est une raison de plus pour laquelle il faut trouver de l'argent.

Enfin, la Bibliothèque. Vous savez à quel point il serait intéressant pour tous de posséder un nombre de volumes toujours plus grand pour répondre aux besoins et aux goûts de tous nos membres. Ici la question ne se simplifie-t-

elle pas un peu ? Combien de nos membres sont écrivains ? Qu'ils pensent à nous et nous envoient leurs œuvres, ou encore, les ouvrages ,même anciens, qui font double emploi dans leur bibliothèque. Qu'ils nous fassent aussi de la propagande auprès des éditeurs et des libraires. D'ailleurs, de son côté, le Bureau ne néglige aucune occasion de s'enrichir.

Il n'est pas jusqu'à l'organisation des conférences ou de toute autre manifestation orientaliste qui ne trouve profit à la collaboration de tous les membres de l'Association.

Qu'on vienne nous donner des idées, qu'on se fasse connaître. Et c'est le dernier appel que nous faisons : « Faites-vous connaître ». Venez nous dire ce que vous désirez de l'Association et ce que vous lui apportez.

Nous le répétons et nous y insistons, ce n'est que par la collaboration et l'étroite entente de tous les sociétaires avec le Comité, et par la mise en valeur de toutes les bonnes volontés que nous parviendrons à un résultat.

Nous devons tenter l'effort.

J. V. G.
Secrétaire de l'A. F. A. O.

MANIFESTATIONS ARTISTIQUES ET CONFÉRENCES

28 Octobre 1926. — *Récital de musique et de chant japonais " naga-outa "* donné par M. et Mme S. Kineya.

M. et Mme Kineya sont les représentants de la grande famille des Kineya, qui, au XVIIe siècle, furent les fondateurs de la musique des « naga-outa ».

La véritable exécution des « naga-outa » est rendue par divers instruments et une vingtaine d'artistes y participent : six chanteurs, six joueurs de shamisen, dont l'un dirige la musique par des exclamations de voix, un joueur de flûte, trois joueurs de tambours à baguettes, ainsi qu'un joueur de grosse caisse dissimulé dans les coulisses ; cependant c'est le shamisen qui tient toujours le rôle principal.

Dans le concert donné par M. et Mme Kineya, l'orchestre était réduit aux deux artistes, tous deux joueurs de shamisen ; M. Kineya dirigeait par ses exclamations de voix et Mme Kineya chantait.

M. S. Kineya est un compositeur connu. C'est lui qui écrivit la musique de scène de la pièce de Paul Claudel, *La Femme et son Ombre*, représentée au Théâtre Impérial de Tokio en 1923. Il écrivit aussi plusieurs Naga-outa sur les poèmes de l'Ambassadeur de France au Japon. Compositeur moderne, il continue cependant la belle tradition des Naga-outa.

Au cours de cette soirée, M. et Mme S. Kineya ont exécuté d'abord des Naga-outa anciens, où les paroles ne jouent qu'un rôle secondaire, tout le caractère résidant dans le rythme ; ils ont donné ensuite des pièces chorégraphiques, puis des pièces lyriques ; des pièces narratives qui révèlent l'influence des Nô, et plusieurs compositions de l'artiste.

31 Octobre 1926. — Conférence de M. Basile Alexeiev, professeur à l'Université de Léningrad. *Sur quelques problèmes de la Chine moderne.*

M. Basile Alexeiev arrive directement de Chine et de Pékin. Nous aurions voulu reproduire intégralement cette conférence, remplie d'une profonde érudition et nourrie de faits recueillis sur le vif. Malheureusement la place nous manque pour le faire et nous devons nous contenter d'un compte rendu aussi fidèle que possible.

Après avoir montré que plusieurs fois au cours de son histoire, avec les Tcheou, les Ts'in, Wang Mang et le philosophe Wang Ngan-cheu, la

Chine avait prétendu être une Chine nouvelle, M. Alexeiev explique comment la crise actuelle est peut-être plus décisive que les précédentes, parce que le « microbe d'Europe est bien plus violent, bien plus fort que tous les microbes qui détruisaient de temps en temps la civilisation de la Chine ».

M. Alexeiev passe rapidement sur le problème politique qu'il déclare hors de sa compétence. Il indique cependant que l'ambition du régime nouveau est de réaliser l'unification de la Chine dans tous les domaines. La droite réclame « de l'ordre et un bon gouvernement » mais n'agit guère et le pays est déchiré par la lutte entre les généraux et l'armée nationale soutenue par la jeunesse et surtout par les étudiants.

Un second caractère de la Chine nouvelle c'est son désir de se libérer des étrangers.

Mais M. Alexeiev n'insiste pas sur ce point. Le sujet même de sa conférence est l'étude du problème de la culture et de l'instruction publique en Chine.

Le premier fait qui frappa le conférencier lors de son séjour à Pékin fut la grande quantité de boutiques de livres dans les rues et le nombre d'annonces concernant les livres. Mais il ne s'agissait jamais que d'œuvres anciennes ou de réimpressions de livres précieux des collections. On songe à réimprimer la grande bibliothèque de K'ien-long, la plus grande bibliothèque du monde, formée des « Quatre Séries » :

— les classiques anciens et les ouvrages fondamentaux ;
— les historiens et les géographes ;
— les philosophes et les polygraphes ;
— les poètes.

C'est donc la vieille Chine qui demeure, avec l'appareil de l'enseignement antique. Un exemple curieux est celui du général Wou P'ei-fou, l'un des généraux combattants, qui est renommé dans les boutiques du Lieou li tch'ang, le marché aux livres de Pékin, pour ses calligraphies, ses peintures et ses poésies. Mais d'après M. Alexeiev, « tout cela n'est qu'un trompe-l'œil, c'est de la Chine mourante. Encore vingt ans et rien n'en restera ». Et voici les raisons qu'il donne de son opinion.

L'enseignement de la langue et de la littérature chinoises se fait maintenant principalement par les manuels. On le voit en parcourant deux catalogues des livres qui servent à ces études et qui s'appellent *Kouo hio chou mou* et *Hio hêng*. Le second porte un sous-titre en anglais : *Critical Review*. Le premier est un recueil daté de 1925 et qui contient l'article du révolutionnaire fameux, Leang K'i-tch'ao, « Catalogue des livres nécessaires à l'initiation aux études de la littérature nationale avec un exposé des principes de lecture », daté de 1923 ; l'article de Hou Cheu, professeur de philosophie chinoise à l'Université de Pékin, « Catalogue minimum des livres d'études pour la littérature nationale », sans date ; enfin l'article de Wou Yu, professeur à Pékin, « Les livres qu'il faut choisir pour la jeunesse qui étudie la littérature nationale ».

Ainsi on abandonne l'étude des sources mêmes des œuvres des grands

hommes : Confucius et son école. Les anciennes encyclopédies sont remplacées par un dictionnaire nettement élémentaire. Le système de Confucius n'existe plus, donc plus de morale. La littérature ancienne n'est plus que pour les spécialistes.

Puis on ne lit plus au sens ancien « d'étudier en apprenant par cœur ». On ne fait plus que parcourir les livres et en conséquence on n'imite plus la langue classique ancienne. On n'emploie plus que la langue vulgaire.

Pour remplacer le vieux système on a voulu s'adresser aux théories d'Europe. Les novateurs rejettent la doctrine de Confucius et la morale patriarcale et essaient de les remplacer par un minimum de principes scientifiques qui détruisent « la notion de "*li*" » : celle de la haute cérémonie, de la haute conduite.

Mais ces principes européens risquent d'être mal compris et mal appliqués. On n'étudie plus la langue ancienne et on étudie encore assez mal les langues européennes. M. Alexeiev illustre ici sa démonstration d'exemples fort humoristiques.

L'éducation et la morale disparaissent avec l'enseignement classique. Les buts pratiques et matériels de la vie l'emportent sur toute aspiration idéale. L'Ecole secondaire et l'Université ne forment plus que des « fonctionnaires ».

Cependant du point de vue européen, cet enseignement a un avantage, c'est de rendre les Chinois « compréhensibles au monde ».

Le grand effort semble s'être porté sur la pénétration de la littérature étrangère en Chine. « On pourrait croire que toute la littérature du monde est traduite en chinois ». La plus grande place est donnée à l'enseignement de l'anglais, et il faut avouer que la méthode pédagogique chinoise fondée sur les méthodes anglaises dépasse de beaucoup celle-ci. La Chine, à cet enseignement, ne tardera pas à devenir bilingue.

Le problème essentiel pour les Chinois est celui de la langue ; il faut qu'ils créent une langue littéraire et qu'ils constituent une langue d'Etat uniforme et obligatoire, et il faut aussi qu'ils apprennent l'anglais. Mais outre le temps nécessaire pour apprendre toutes ces choses, une langue littéraire ne peut être que l'œuvre des siècles et l'établissement d'une langue d'Etat se heurte à mille difficultés et particulièrement au chauvinisme des différentes parties de la Chine. On a essayé une langue conventionnelle d'Etat, le Kouoin, mais elle ne fait pas d'adeptes et la jeunesse semble l'ignorer.

L'exemple de Hou Cheu est tout à fait instructif à cet égard. Dans son livre de l'histoire de la philosophie chinoise, il emploie trois langues différentes : le texte est en langue archaïque, le commentaire est en vieille langue littéraire et le reste est en une langue mixte, compromis entre la langue parlée et la langue littéraire, la « langue blanche », qui peut paraître insipide.

Puis se pose la question de l'alphabet. On a tenté d'en adopter un, mi-européen, mi-japonais. C'est peut-être une invention morte et qui d'ailleurs, si elle s'imposait, réduirait la majorité à ignorer la brillante littérature ancienne.

Que doit faire un intellectuel chinois ? La situation paraît inextricable.

A la question : « Comment faut-il faire pour arriver à l'état semblable à celui d'un homme d'Europe ayant une instruction parfaite ? », Hou Cheu, Leang et Wou Yu ont répondu par un ouvrage. M. Leang demande d'abord que les élèves restent Chinois de sentiments, puis il donne la liste d'un minimum d'ouvrages à connaître : de l'avis de M. Alexeiev, une énorme bibliothèque, très onéreuse à se procurer. MM. Leang et Hou n'indiquent qu'une méthode de travail, l'ancienne méthode, apprendre par cœur, les classiques, les auteurs taoïstes et un certain nombre de poètes. Lire avec beaucoup d'énergie, de persistance, les histoires et les encyclopédies, les philosophes, etc....

Outre le travail énorme qu'exige une telle méthode elle se heurte à la condamnation de l'ancienne culture que MM. Leang et Hou, eux-mêmes, ont puissamment contribué à saper. Malgré tout, à côté des anciennes méthodes de travail, MM. Leang et Hou recommandent certaines méthodes européennes : lecture sans commentaires, pour se faire une idée personnelle des œuvres ; introduction de traités systématiques, prise de notes et rédaction de fiches. Reste à savoir si ces suggestions peuvent être immédiatement opérantes. Il n'en est pas moins vrai qu'il y a en Chine quelques véritables savants, comme MM. Wang Kouo-wei et Lo Tchen-yu, d'une érudition exacte et vraiment scientifique, quoique travaillant avec des méthodes un peu différentes des nôtres. Il y a aussi à l'Université de Pékin quelques traités scientifiques inaugurant une ère nouvelle.

Ce qu'il faut aux jeunes Chinois, c'est joindre à l'érudition des anciens l'appareil scientifique européen, la connaissance approfondie des langues annexes : mandchoue, mongole, tibétaine. Mais les méthodes comparatives sont à créer. Si la sinologie existe en Europe, l'europologie débute à peine en Chine et l'échange entre les deux civilisations paraît encore difficile.

Et M. Alexéev conclut : la nouvelle Chine a abandonné le système de Confucius, la langue qui unissait 600 millions d'esprits, le système de l'enseignement synthétique et la brillante tradition littéraire qui était le résultat de l'ancien système de l'enseignement chinois. Mais ces pertes ne sont pas sans compensation : la Chine deviendra internationale par la force d'un enseignement international, et alors la science européenne ne rencontrera plus la résistance opiniâtre des érudits d'autrefois.

En somme, c'était plutôt la forme de la pensée qui séparait l'Extrême-Orient de l'Europe que la pensée elle-même, c'est pourquoi il n'est pas sans intérêt pour nous de voir la Chine renoncer à son classicisme et faire de sa langue un instrument qui lui permette de s'assimiler la science mondiale.

13 novembre 1926. — *La culture japonaise et l'art musical*, par M. Stephan Lubienski.

M. Lubienski qui a fait un séjour de cinq années au Japon est membre de la Société Tôsai-bunka, c'est-à-dire de la Société d'échange des cultures occidentale et orientale.

Nous aurions voulu reproduire le texte de la conférence de M. Lubienski, mais les limites du Bulletin ne nous le permettent pas. Nous la publierons dans la *Revue des Arts Asiatiques*.

Après avoir exposé les différences essentielles entre la culture japonaise et la culture européenne, M. Lubienski traita spécialement la question de la musique au Japon et passa en revue ses principaux instruments.

Il indiqua la façon dont ils s'associent suivant les différents styles musicaux. Il illustra son exposition d'une audition de disques de phonographe et d'une démonstration sur le koto.

28 Novembre 1926. — *The Jainist Religion. Doctrine, Ethics, Ritual,* par Champat Rai Jain, President Digambara Jaina Parishad.

M. Champat Rai Jain, dignitaire de la secte Digambara du Jainisme, nous a donné un aperçu de sa religion.

M. François de Breteuil a eu l'extrême amabilité de lui servir d'interprète. Nous ne saurions assez l'en remercier.

Voici, brièvement résumés, les points principaux de la conférence de M. Jain.

Il la commença par le salut aux Tirtha*m*kara, idéal de perfection, pour purifier l'atmosphère interne et externe.

Au cours de sa conférence M. Ch.-R. Jain s'appliqua à démontrer que le Jainisme a des bases essentiellement scientifiques. Le Jainisme s'appelle SIDDHANTA, la vérité établie. Il doit donc procéder par une méthode d'investigation qui conduira directement à la vérité. Telle est la logique jain et la fameuse théorie cosmique du *Syâdvâda.*

En ce qui concerne la religion elle-même, le Jainisme constate que toutes les formes du désir humain se résument dans la soif du bonheur. Or, le bonheur n'est pas possible pour l'homme qui a, d'une part, la crainte constante de la mort, et qui, d'autre part, est ignorant. Il veut l'immortalité, la connaissance et la joie.

Le Jainisme démontre que l'âme est simple de substance, capable d'embrasser toute connaissance et naturellement joyeuse. Simple, elle ne peut être décomposée, donc détruite : elle est immortelle. En second lieu, toute connaissance vient, non de l'extérieur, mais de la conscience interne, et comme toutes les âmes sont de même nature, chacune peut donc saisir la connaissance de toutes les âmes passées, présentes et futures ; la connaissance est illimitée dans le temps et dans l'espace. De même, la joie ne vient pas des choses extérieures. Elle se produit lorsque l'âme est délivrée de toute contrainte extérieure et rendue à sa propre nature.

La vérité jaina nous dit qu'il est de notre nature même d'obtenir l'immortalité, la connaissance et la joie. Nous n'en sommes que momentanément empêchés tant que notre âme est liée à un corps périssable. Il faut donc se libérer de la matière. Telle est la doctrine du Jainisme. Mais ce n'est pas seulement un corps de théories, c'est l'application pratique d'une vérité vivante. Toute sa doctrine vient actuellement des expériences d'un très grand nombre d'âmes qui ont bénéficié de ses enseignements, et nous trouvons dans les *Purâna* les vies de ceux qui ont atteint le suprême stade de la divinité.

L'éthique jaina contient les règles pratiques de BONNE CONDUITE qui

rendent l'âme capable de devenir dieu. Le premier effet du Jainisme est de transformer le pire pécheur en un bon citoyen. Lorsque le salut est atteint, l'âme se débarrasse de tous les liens des *Karma*, c'est-à-dire de tous les désirs pour les « bonnes choses » du monde qui liaient l'esprit à la matière. Si le salut n'est pas obtenu, l'âme est soumise à une nouvelle incarnation, mais si elle atteint l'état divin, elle s'élance au sommet de l'univers pour demeurer dans la jouissance absolue de l'immortalité, de la connaissance et de la joie, sans que rien puisse jamais l'en arracher.

L'une des principales règles de conduite à adopter, est l'*ahimsa*, c'est-à-dire la défense absolue de tuer aucun être vivant; celui qui aspire à devenir dieu doit aussi aimer chacun et ne haïr personne.

En ce qui concerne les rites jaina, les aspirants à la sainteté n'adorent rien, si ce n'est leur âme propre. Ils ne font qu'obéir aux Tirtha*m*kara jusqu'à ce qu'ils aient atteint la sainteté.

Tel est l'enseignement du Jainisme, celui d'une religion rationnelle.

Le programme de nos conférences que plusieurs de nos membres nous ont demandé, n'est pas complètement établi et ne peut pas l'être, puisque, toutes les fois que nous le pouvons, nous profitons du passage ou de l'arrivée à Paris de tous les orientalistes dont les travaux, les recherches, les découvertes ou les voyages peuvent nous intéresser.

Cependant, nous prévoyons, pour le mois de décembre, une conférence de M. VERNEUIL, sur *les temples classiques du centre de Java*, accompagnée d'une magnifique série de projections.

En janvier, M. PRADÈRE-NIQUET, dont le talent de conférencier est connu et vivement apprécié de nos membres, voudra bien nous parler des *Religions au Siam* et illustrera lui aussi sa conférence de projections.

Nous espérons que Mlle Suzanne KARPELÈS, qui reste toujours une très dévouée collaboratrice de l'Association, aura la possibilité de nous faire, avant son départ, la causerie que chacun attend, sur l'œuvre qu'elle a si brillamment accomplie au Cambodge.

Mlle Sapho MARCHAL, elle aussi de retour du Cambodge, nous entretiendra des *danses Cambodgiennes*.

M. MIEN TCHENG, professeur à l'Ecole des Langues Orientales, et qui termine un travail de thèse sur le *Théâtre chinois*, nous promet, dans une conférence, la primeur de son sujet.

En juin, à son retour du Laos, la princesse Achille MURAT nous racontera son voyage.

Nous avons aussi l'intention de passer plusieurs films accompagnés d'un commentaire, et justement à ce sujet, nous désirerions très vivement acquérir une lanterne permettant de projeter non seulement, comme celle du Musée, des clichés, mais aussi des épreuves photographiques ou les planches des ouvrages illustrés. Nous aurions l'occasion de nous en procurer une à des conditions, semble-t-il, avantageuses : 2.200 francs, chiffre nettement inférieur

au prix payé pour les lanternes d'autres musées ; seulement notre budget ne nous permet pas actuellement de faire cet achat. Si chacun de nos membres nous donnait la modeste somme de 5 francs, ce serait une chose faite. Il n'est pas besoin d'insister sur le très grand et réel avantage que cette acquisition présenterait pour l'Association et le Musée.

La série de nos thés mensuels a repris le 30 octobre dernier : thé de rentrée de vacances. Nous avons eu le plaisir d'une assistance beaucoup plus nombreuse le 28 novembre, avec la présence de notre Président, M. Senart, celle de M. Tirman, retour d'Amérique, de M. Pelliot...

Nous avons essayé de réaliser nos projets à leur endroit avec le concours de M. Duong et de ses camarades indochinois. Après quelques mots d'introduction fort appréciés de toute une partie du public, M. Duong nous a fait entendre au phonographe quelques disques de musique annamite qu'il a commentés et expliqués. Il nous a dit un mot aussi de la vie des jeunes lycéens, ses compatriotes, à Paris. Il nous a dit son désir et leur désir, de les voir s'initier davantage à la vie familiale française. Il faut pour cela qu'ils soient reçus dans nos familles. C'est là une œuvre de propagande française et de solidarité intellectuelle qui est à la portée de tous.

COTISATIONS

Nous demandons également à nos membres de bien vouloir nous envoyer dès le début de janvier leurs cotisations pour 1927. Nous rappelons que le montant de la cotisation est maintenant fixé à 30 francs pour les membres sociétaires et à 15 francs pour les membres adhérents. Nous rappelons que nombre de cotisations de 1925 n'ont pas encore été payées ainsi qu'un nombre plus grand encore de cotisations de 1926.

JAPON

Le 10 octobre dernier, à Tsurumi, dans le pavillon des expositions du parc " Ragetsu-en " (près de Tôkyô), appartenant à Mme S. Hiraoka, fut inaugurée « l'*Exposition des Dessins et des Aquarelles* des écoliers de quelques-écoles et lycées parisiens ». Dans l'ensemble, environ trois cents dessins.

Le jour de l'inauguration fut un grand succès. Au nom de l'ambassadeur qui est momentanément à Osaka, le conseiller de l'Ambassade de France à Tôkyô félicita Mme Hiraoka de son heureuse initiative, qui permet aux enfants japonais un premier contact avec leurs petits camarades de France.

Le Ministre de l'Instruction publique et le Ministre des Affaires étrangères se firent représenter ainsi que les municipalités de Tôkyô et de Yokohama qui envoyèrent les Directeurs de l'Enseignement secondaire.

Parmi un grand nombre d'invités il faut signaler la présence du professeur Sylvain Lévi.

Nous sommes heureux d'apprendre que l'effort de Mme Hiraoka, membre de notre Association, a pleinement réussi.